الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القسم: اللّغة والأدب العربي.

الميدان: لغة وأدب عربي.

الشعبة: دراسات نقدية.

التخصّص:الأدب والمناهج النقدية

التاريخ والمتخيل السردي في "روايات أحلام مستغانمي"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

إعداد الطالبة:

لمياء عديلية

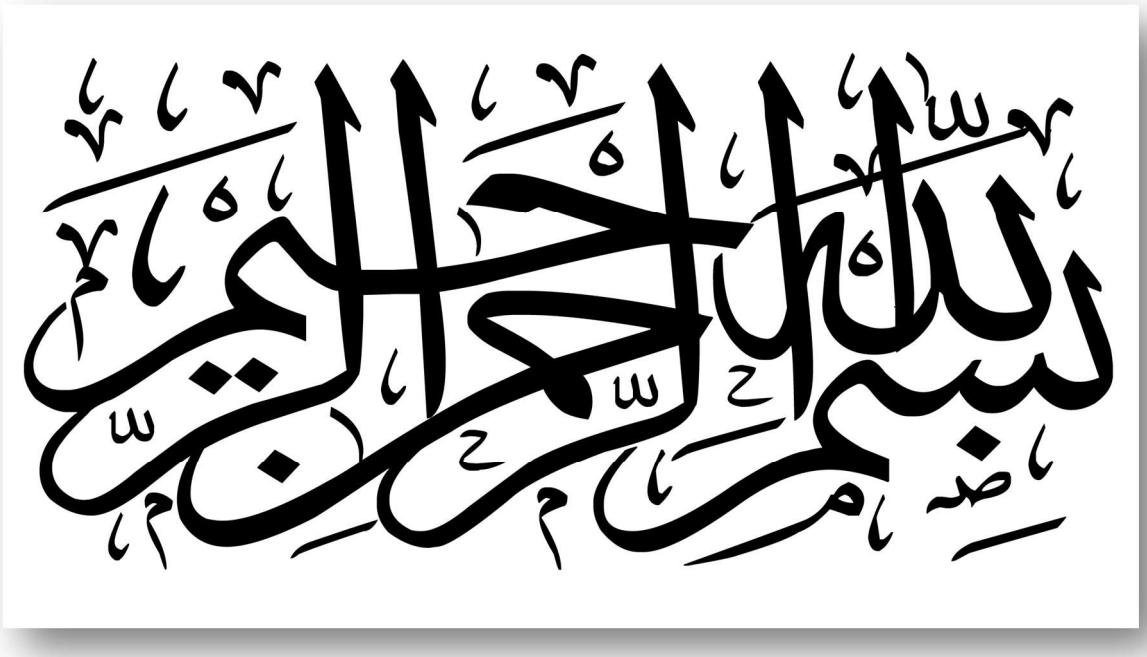
إشراف الأستاذ:

أد/ سالم سعدون

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة-	رئيسًا
02	سالم سعدون	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة-	مشرفًا ومقررًا
03	مصطفى ولد يوسف	أستاذ محاضر - أ-	جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة-	مناقشًا
04	كاهنة دحمون	أستاذ محاضر - أ-	جامعة آكلي محند أولحاج – البويرة-	مناقشًا
05	آمنة بلعلى	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري - تيزي وزو-	مناقشًا
06	فتيحة بوسنة	أستاذ محاضر - أ-	جامعة مولود معمري - تيزي وزو-	مناقشًا

تاريخ المناقشة: 2021/09/22.


بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و تقدیر

شكر وعرفان

قال صل الله عليه وسلم:

{من لا يشكر النّاس لا يشكر الله}

اعترافا مني بالجميل، شكرا وتقديرا وثناء لمن

كان وجوده سندا معنويًا... وماديًا... وعلميًا

صاحب الفضل بعد الله عز وجل أستاذي المشرف:

سالم سعدون...

إهداء

إهداء

إلى .....أبي رحمه الله.. وجميع شهداء الوباء...

إلى..... أمي الغالية..

إلى .....أخواتي وإخوتي..

إلى..... صديقاتي وأصدقائي..

إلى .....كل من آمن بي

أهدي لكم هذا العمل..

لمياء

مقدمة

تختلف طريقة كلّ أديب في بعثه لنّصه الأدبي شعرًا كان أو نثرًا، فلكلّ أسلوبه الخاصّ به في الكتابة والتّأليف من حيث اختلاف التّركيز، أو من حيث اختيار الظّواهر الأسلوبية أو المواضيع السّياقية التي تجعل من النّصّ متفرّدا عن غيره من النّصوص الإبداعيّة، وهذا -في الحقيقة- ما يصنع جماليتها وفنّيتها.

تعدّ الرّواية ذلك الجنس الأدبي المرن الذي له القدرة الكبيرة على احتواء جميع المظاهر الأسلوبية والظّواهر النّقدية ومختلف السّياقات الخيالية الفّنية أو السّياقات ذات المرجعيّة الواقعيّة، وعلى الباحث أن يتقصّى هذه الظّواهر على اختلافها، ويبحث عن أدوات وأشكال توظيفها وسبل اشتغالها فيها، وهذا ما جعل الكتابة الرّوائية -على وجه التّحديد- تخرج في قوالب فنّية جديدة كل مرّة، وأصبح على عاتق الرّوائي أن يخرج نصّه في حلل باتت تحرّك وجدان القرّاء، كما تحقّق حركة فاعلة في السّاحة الأدبية والنّقدية على حدّ سواء.

تستدعي الظّاهرة الإبداعية الرّوائية براعة خاصّة، ليس في اكتشاف عوالم أسلوبية وموضوعاتية جديدة فقط، وإنّما في إعادة بعث أساليب وموضوعات بطرق جديدة وحداثية أيضًا، وهذه ليست بالمهمّة السّهلة والهيّنة على الإطلاق، وهي ملقاة على عاتق الرّوائي، فإعادة إنتاج أساليب ومواضيع جديدة تتطلب آليات أكثر صرامة وتمحيصًا حتى لا تخرج هذه المواضيع مشابهة لما جاءت عليه سابقًا. ويعد اكتشاف علائق جديدة بين الموجودات والمختلفات أكثر صعوبة من استحداثها، فخلق روابط واستحداث مواقف وأحداث تحيلنا إلى ضرورة استحداث تخيلات وتصوّرات تتكوّن بحسب قدرة ورغبة المؤلف/المبدع، وبحسب ما يصوغه من تيمات وأفكار في قالب لغوي متميّز، إضافةً إلى ابتكار سمات وخصائص كتابية نوعية تتجسّد من خلال كيفيّة الرّبط بين تلك المختلفات وتلك الأدوات مع مكوّنات النّصّ الرّوائي، ممّا يسهم في بناء معماريّة النّصّ الرّوائي وفنّيته.

ولقد ارتبطت الرّواية الجزائرية منذ نشأتها في موضوعاتها وتيماتها في أغلب الأحيان بالتّاريخ الجزائري العام والخاص، وعلى وجه التّحديد فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر وفترة العشرية السّوداء، اللّتين كانتا بمثابة انعطافة تاريخّية ومصيريّة بالنّسبة للشّعب الجزائري، نظرًا للمكانة الخاصّة التي تحظى بها الثّورة المجيدة عند الجزائريين، وللأثر الأليم الذي

عايشوه أيّام العشرية السوداء، وبما أنّ الأديب الجزائري كان ولازال ملتزمًا بقضايا بلده (الجزائر)، لم يأب قلمه إلاّ أن يكتب عن المعاناة وعن الواقع اليوميّ، وهو ما يتيح للقراء الاطلاع على التاريخ الجزائري من خلال ذاكرة الرّواية الجزائرية، وقد شكّلت هذه الأقلام نوعًا من التنوّع والثّراء في نقل هذه التّجارب ، حيث حظيّ التّاريخ الجزائري بعناية خاصّة من قبلهم حتى أضحى موضوعًا و تيمة يتفنّن الكتّاب في نقله ونذكر منهم: "الطاهر وطار"، و"واسني الأعرج"، و"كاتب ياسين"، و"مالك حداد"، و"مولود فرعون"، و"مولود معمري"، و"محمد ديب"، و"أحلام مستغانمي"- التي اخترنا رواياتها موضوعا لبحثنا-، وغيرهم من الكتّاب الرّوائيين الّذين كرّسوا أدبهم لنقل المنعرجات التّاريخية الجزائرية في متونهم الرّوائية.

وللخيال دوره في إخراج تلك المتون تحفًا شبيهة باللّــوحات الفنيّــة الّتي وإن صوّرت –مثلا- منظرًا طبيعيًا تباينت جمالياتها من لوحة إلى أخرى حتى وإن حوت المنظر ذاته، إلا أنّ رؤية كل فنّان إلى هذا المنظر تختلف عن غيره من الفنّانين/الرسامين من حيث تركيزه على زاوية جمالية معينة بناء على ذوقه ورأيه، وطريقته في مزج ألوانه و اعتمادا على مهارته في الرّسم وحريته في اختيار الزّاوية التي يبدأ منها رسم لوحته، إضافة إلى خياله في ربط كل هذه الأمور ببعضها البعض حتى تتشكّل الهيئة الأخيرة لإبداعه، وهذا تمامًا ما يحدث مع المبدع/ الرّوائي الذي يسعى عن طريق متخيله إلى التّميّز والتّفرّد بعمله، فالخيال هو جوهر كل عملية إبداعية.

وانطلاقًا من التصوّر السّابق لقدرة الرّواية على احتواء أكثر الظّواهر الأدبية تنوّعًا، فقد كانت المادّة التاريخية الأكثر حضورا في الرواية الجزائرية على وجه التحديد والتخصيص والتزمت بنقل هذا التاريخ(المحلي، العربي، العالمي)، وقد وقع اختيارنا على روايات "أحلام مستغانمي" حتى تكون مدوّنة بحثنا هذا، الموسوم بــ: "**التّاريخ والمتخيّل السّردي في روايات أحلام مستغانمي**" واقتصرنا فيه على التاريخ الجزائري دون غيره، وانطوت تحت هذا العنوان إشكالية هامة تتفرع بدورها إلى أسئلة جزئية سعى هذا البحث إلى الإجابة عنها وهي: كيف استطاعت الروائية المزج بين ما هو فنّي روائي وما هو مرجعي واقعي؟ أو بعبارة أخرى: ما هي الآليات التّخييليّة التي استطاعت بواسطتها الرّوائية أن تبعث بالتّاريخ الواقعي في متنها

المتخيّل؟ وهل عبّرت هذه الرّوايات عن الواقع التاريخي الجزائري بمصداقية؟ وهل حقّقت فيها جمالية فنّية بما أنّها تنطلق من واقع تاريخي؟

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع: أنّ "أحلام مستغانمي" سعت من خلال أعمالها الروائيّة إلى احتضان التاريخ الجزائري في عدد من مراحله، إذ تعدّ رواياتها على تدرّجها: (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس، الأسود يليق بك) سرد أدبي للتاريخ الجزائري فنّيًا، فهي تقف عند محطّات تاريخيّة هامّة، ويعدّ الإسقاط لأي عمل من أعمالها الرّوائية بمثابة إسقاط لفترات أو أحداث تاريخية غاية في الأهمّية. وكانت رغبتنا في استجلاء هذا التّاريخ وتطوراته من ضمن سلسلة أعمال روائية واحدة. إضافة إلى كونها تعاملت مع المادة التاريخية بآليات تخييلية مستحدثة استحوذت بها على إعجاب القراء، مما جعل أعمالها تشهدت انتشارا ومقروئيّة واسعة، هذا في ما يخصّ الأسباب الموضوعية، أمّا الأسباب الذاتية فهي راجعة -دون شك- إلى رغبتي في دراسة الرواية الجزائرية، مما جعلها موضوع أغلب بحوثي الأكاديمية.

جاء عنوان موضوعنا "التاريخ والمتخيل السردي في روايات أحلام مستغانمي" بهدف تسليط الضوء على الكيفية التي تجلى بها التاريخ في متونها الروائية، ومن الأسباب التي دفعت بنا للخوض في غمار هذا البحث هو معرفة إلى أي مدى استطاعت الروائية التحكم في المادة التاريخية في نصوصها مع المحافظة على جمالية اللغة الروائية ورونقها.

والدراسات السابقة التي تناولت عالم الرواية عند مستغانمي كثيرة ومتنوعة، كل واحدة منها تناولت جانبا من رواياتها، نذكر منها: "محمد الأمين بحري"، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي، دراسة تكوينية بنيوية، رسالة ماجستير، نسيمة كريبع، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد "لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، وقد تطرقت هذه الدراسات لمعالجة نصوص الروائية "أحلام مستغانمي" من خلال البنى التركيبية المكونة لها كاللغة والزمان والمكان والشخصيات، ويأتي بحثنا ليتناول هذه المكونات بالدراسة ولكن من منظور آخر، حيث ركزنا أكثر على العناصر والآليات المشكّلة للتاريخ الفنّي في الروايات .

و يرتكز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع التي تشكل لبنة تأسيسية له، ودعمًا فكريًا أنير به طريق هذا البحث، نذكر منها: الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف "لآمنة بلعلى"، وبنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) لـ"حسن بحراوي"، وجماليات الرواية النسوية الجزائرية، وتأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل لـ"حفناوي بعلي"، وكتاب الفن الروائي عند أحلام مستغانمي لـ"شهرزاد حرز الله"، ومؤلف أحلام مستغانمي هكذا تكلمت، ..هكذا كتبت.. لصاحبته "زهرة ديك"، وكتاب عالم أحلام مستغانمي الروائي لمؤلفته "رئيسة موسى كريزم"، وكتاب "حكيمة سبيعي" المعنون بخطاب الرواية عند أحلام مستغانمي وغيرها من الكتب التي لا تقل أهمية عن التي تم ذكرها.

وفي محاولة منا لتقصي السبل التخييلية المعالجة للتاريخ الجزائري والتي شكّلت بنية النصوص الروائية المستغانمية، ارتأينا اتّباع المنهج البنيوي، وذلك بغرض استقصاء المادّة التّاريخية وسبل اشتغالها في تلك النّصوص، وتبيان دور المتخيّل السردي في إعادة إنتاجها وتصويرها من خلال آليات حققت فنيّة تلك المتون.

وللإجابة عن الإشكالية السابقة الذكر اعتمدنا على خطة مكوّنة من مدخل عام وفصلين: نظري وتطبيقي. المدخل العام جاء تحت عنوان: "مصطلحات ومفاهيم نظرية"، وقد خصّص للمفاهيم الاصطلاحية التي يدور بحثنا في فلكها، خاصة تلك التي ورد ذكرها في عنوان بحثنا. أمّا الفصل الأوّل فقد جاء موسومًا ب: "علاقة السرد الروائي بالتاريخ والواقع" ودرسنا فيه عدة قضايا ضمتها المباحث التالية:

- ❖ بين سرد الروائي والمؤرخ للتاريخ.
- ❖ أدلجة التاريخ من منظور روائي.
- ❖ علاقة التاريخ بالتشكيل الأيديولوجي في الرواية.
- ❖ توظيف الرواية الجزائريّة للتاريخ الجزائري (الثورة التحريريّة- العشريّة السوداء).

أمّا الفصل الثاني فجاء تحت عنوان: " تجليات التاريخ والمتخيل السردي في روايات "أحلام مستغانمي" وقد ضمّ هو الآخر عدّة مباحث هي:

- ❖ بناء الحدث التاريخي بين التخييل والمرجعية في روايات "أحلام مستغانمي".

- ❖ استدعاء الشخصيات التاريخية.
- ❖ استدعاء الصوّر الحسيّة والرمزيّة والفوتوغرافيّة للفضاءات.
- ❖ الزمن/الوصف ضرورة للمتخيل وقمع للتاريخ.
- ❖ شعرية اللغة في الخطاب الروائي المستغانمي.
- ❖ جلاء صورة الوطن في الإبداع الروائي المستغانمي بين المجد/ الفساد.
- ❖ الكتابة الروائيّة المستغانميّة بين سلطة الواقع وإغراءات المتخيل.

و لعل الملفت في هذا الفصل (التطبيقي) أنه جاء أكبر حجمًا من الفصل الأوّل (النظري) وهذا راجع لكبر المدونة التي تحمل أربع روايات: (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، الأسود يليق بك) وبالرغم من تركيزنا في كلّ مبحث على أمثلة دون أخرى بحسب أهميّتها ووظيفتها في استحضار التاريخ أحيانا، وتجنبًا للتكرار أحيانًا أخرى، وختمنا بحثنا بخاتمة جاءت على شكل نقاط بيّنّا فيها جملة من النتائج التي تم التوّصل إليها.

وككلّ بحث أكاديمي، لا يخلو هذا البحث من صعوبات أبرزها: كبر المدوّنة المتكوّنة من أربع روايات، الّتي تتطلّب جهدا لفهمها واستيعاب أحداثها، خاصة وأنّها تحمل أحداثًا تاريخيّة متشابهة في معظم الأحيان، إضافة إلى الكمّ الهائل من الأحداث التاريخية الواردة ، أما الصعوبة الثانية -والتي قد يراها البعض أمرا محمودًا- فهي كثرة الدراسات حول أعمال "أحلام مستغانمي"، خاصّة الرّوائية منها، مما جعل مطلب التفرّد والتميّز عنها هاجسًا بالنّسبة لهذا البحث، وهذا ما جعلنا نركّز على الآليات التي استحضرت التّاريخ للنّص الرّوائي في دراسة كلّ آليّة .

مدخل

تمهيد:

إنّ من أهمّ الإشكاليات العلمية التي تواجه الباحث أو القارئ خاصةً فيما يتعلّق بالعلوم الإنسانية هي إشكالية المصطلح، الذي وإن اتفق الدارسون على مفهومه اختلفوا في وضع تسمياتٍ ومفاهيم اصطلاحية له، لذا أصبح التعريف بالمصطلحات و تحديد معانيها في الكتب و المقالات والمجلات، وحتى البحوث الأكاديمية أمرًا إلزاميًا أو تقليدًا يجب اتباعه حتى لا يقع الباحث أو دارس وقارئ البحث في لُبس، وهذا ما سنتطرق إليه في هذا المدخل المعنون بـ: مفاهيم ومصطلحات أوّلية، والمخصص للتعريف بجُلّ المصطلحات والمفاهيم الواردة في البحث، والعمل على تحديد معانيها، خاصةً تحديد مفاهيم تلك المصطلحات التي وردت في عنوان الأطروحة الموسومة: "التاريخ والمتخيل السردي في روايات أحلام مستغانمي"، وكذا باقي المصطلحات والمفاهيم التي لها علاقة بموضوع البحث، والتي وردت في مباحثه. وأوّل مصطلح نقف عنده بالشرح والتعريف هو مصطلح " الخيال":

1- تعريف الخيال اصطلاحًا:

تنوّعت تعاريف الخيال من معجم لآخر ومن فيلسوف لآخر؛ حيث «يُعتبر الخيال قدرة على تشكيل الصوّر والأشياء/ الأشخاص/مشاهد الوجود، ويحفظ الخيال مُدركات الحس المشترك وصور المحسوسات»[1]، إذ يحتفظ الخيال بصور المحسوسات ويسترجعها لتشكيل صور إبداعية، هذا مفهوم الخيال عامةً، ولنتطرق إلى ذكر أكثر التفاصيل حول مفهوم "الخيال" عند الفلاسفة:

تعرض الفلاسفة اليونان لدراسة "الخيال"، بل وكانت دراستهم له منطلقا لدراسات أخرى أتى بها فلاسفة آخرون، ومن بين الفلاسفة اليونان الذين تناولوا مصطلح "الخيال" بالدراسة نجد:

أ-"**أرسطو**" Aristote (384م-322م): يعرّفه أرسطو على أنّه «الحركة المتوّلدة عن الإحساس بالفعل»[2]، ذهب أرسطو إلى أنّ الخيال حركة يسببها الإحساس

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص87.

[2]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار صادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص17.

sensation، فلا يكون الأوّل من دون الثاني، إذ كلاهما يباين الآخر، وإذا ما انعدما غاب التصور، فالصورة هي الرابط الوحيد بين الخيال والإدراك.

ميّز أرسطو بين التخيّل وغيره من القوى الإدراكية، فذكر أنّه قوّة تختلف عن قوّى الإحساس والتفكير، ولو أنّه لا يمكنه أن يوجد بغير إحساس، علاوة على ذلك فالتخيل غير التفكير، إذ إنّ التفكير أي الحكم على الأشياء لا يتعلّق بالإرادة، بينما صور التخيّل تخضع للإرادة، فالإنسان يعرفها ويمثلها، ويسترجعها بإرادته، والتخيُّل قد يكذب في موضوعات الحس الخاصة، بينما يمثلها ويسترجعها بإرادته، والتخيُّل قد يكذب في موضوعات الحس الخاصة، بينما تصدق هذه الحواس، فالتخيُّل ليس سوى قوّة تحصل بها الصورة في الإنسان فهو قوّة أو حالة تساعده في حكمه سلبًا كان أم إيجابًا، ويستند أرسطو إلى مقدّمات أوردها في كتابه (النفس) بخصوص الخيال وينتهي إلى الآتي:

1- إنّ التخيُّل حركة يجب أن يقوم على الإحساس ويجب أن يكون عند الكائنات التي تحس.
2- إنّ القائم بالتخيُّل يجب أن يفعل وينفعل بعدد كبير من الأفعال.
3- أن يكون التخيُّل صادقًا أو كاذبًا[1]

وعلى وفق ذلك يكون لدى أرسطو ثلاثة أنواع للتخييل تتمايز بالنسبة لموضوع التخيُّل الصادر عن الإحساس:

1- تخيُّل يقوم على الإحساس بالمحسوسات الخاصة وهذا النوع من التخيُّل يكون صادقًا مادام الإحساس حاضرًا، ويكون صادقًا أو كاذبًا إذا غاب موضوع الإحساس.
2- التخيُّل القائم على المحسوسات المشتركة.
3- التخيُّل القائم على المحسوسات المرئية.

وعلى الرغم من هذا التمايز بين طبيعة كل من هذا الإحساس والتخيُّل والتفكير إلاّ أنّ «العلاقة بينهما وثيقة جدًا، فالتخيُّل وإن كان ليس هو الإحساس إلاّ أنّه لا يمكن أن يحصل دون إحساس، بمعنى أنّ الأخيّلة لا تتكوّن إلاّ عن طريق مدركات الحواس»[2]، وعلى وفق ما

[1]- ينظر: محمد علي أبو الريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، المقدّمات المعاصرة الفرق الإسلامية وعلم الكلام، دار المعرفة الجامعية، دط، الإسكندرية، مصر، 1996، ص153.

[2]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص23.

تقدّم تتضح قيمة الخيال عند "أرسطو" فهو ضروري للتعلم والفهم فضلاً عن أهميّته في التفكير وإن جاز عليه الصدق أو الكذب، وهو يحصل للإنسان من ذلك «إنّ التخييل هو الوسيط بين الإحساس وبين العقل، وإنّ الأخيّلة التي تستفيد منها هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان»[1]، فالخيال يعدّ ملكة متعلّقة بنفسية الفرد وعقله.

ب- الفارابي (950م-874م):

لا أحد يماري أن الفلاسفة العرب قد تأثروا تأثرًا كبيرًا بفلسفة اليونان، ومن بين هؤلاء "الفارابي" فقد «أنزل الفارابي الخيال منزلة مهمّة، بل أنّه جعل هذا المفهوم منطلقًا رئيسًا أثّث عليه بعض آرائه، عندما وحّد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، وجعل نظريته في الشعر قسمًا من أقسام تفكيره الفلسفي العام، فقد أقام الفارابي نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح يكشف عن فهم نسبي لملكة التخييل عند الشاعر من جهة، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يجتثها الشعر في المتلقي من جهة أخرى»[2]، فمن خلال دراسته "للخيال" نجد أنّه قام بتوسيع نطاقه ليشمل المتلقي الذي يتأثر به.

في حين ترجم الآخرون "الخيال" إلى عملية إدراكية تتم على مستوى العقل، نجد أنّ «الأساس الذي قامت عليه دراسة "الفارابي" هي الفلسفة اليونانية، حيث ربط الخيال بكل ما هو نفسي، لأنّ الخيال هو تعبير تجربة وهذا يعني أنّ الخيال عند "الفارابي" يحكُمُه الإحساس وليس العقل، ومن هنا انطلق "الفارابي" في دراسته للخيال حيث وجد أن الخيال يمكن إمساكه في خطابات "الفارابي" بمواضع ثلاثة، أوّلها في حديثه عن النفس الإنسانية وقوّى الإدراك الحسي، والموضع الثاني يمكن رصده من خلال آرائه ومقولاته في الشعر، في حين جاء الخيال في الموضع الأخير من معرض حديثة عن نظرية النبوة، وأنّ هذه المواضع الثلاثة متداخلة فيما بينها ويستعصي أمر فصل بعضها عن الآخر»[3]، فالنفس البشرية عند "الفارابي" تتوّلى –حسب ميولها- ترجمة الإدراك الحسي.

---

[1]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص57.

[2]- المرجع نفسه، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

والملاحظ هنا أنّ دراسته "للخيال" كانت من زاوية نفسيّة، لكنّه أضاف أشياء كثيرة من خلال دراسته النفسيّة للخيال إذ بلور الأساس الفلسفي اليوناني الذي يقوم عليه، وقد «اعتمد في مفهوم الخيال على قوى الإدراك النفسي التي وجد أنّها مسؤولة عن فعل الخيال والتخييل، فقسم قوى الإدراك عند الإنسان إلى قسمين: أوّلهما قوى مدركة من الخارج وحددها في الحواس الخمس التي تُدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس؛ والثانية: قوى مدركة من الباطن وتنقسم إلى خمسة قوى باطنة، بعضها تدرك صور المحسوسات وبعضها الآخر تدرك معاني المحسوسات، وأنّ القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية وتدرك صور المحسوسات حتى بغيابها، لأنّ هذه الصور تكون مخزونة عندها، ومن ثمة فلا تحتاج إلى حضورها»[1]، إذ يشتغل "الخيال" عنده ضمن حالتين: خارجي وباطني؛ فأمّا الخارجي فيعتمد على الحواس الخمس التي تعدّ كنافذة تطل عبرها النفس البشرية على الطبيعة، أمّا الباطني: فهي قوى تسجل صور المحسوسات والشعور السابق المُصاحب له ويمكن استرجاع هذين الأخيرين دون حضور الشيء المحسوس.

وانطلاقًا ممّا سبق ذكره، فعملية "الخيال" تحدث على أكثر من مستوى وهذا ما يفسر أنّ «القوّى الثانية التي يتحدث عنها الفارابي تخُصُ نفس الإنسان ودواخلها عكس الأولى، فإنّ الإدراك هنا لا يحدث إثر تواصل جسدي إنسان مع العالم الخارجي بواسطة الحواس الخمس وإنّما يتم من خلال ادراكات مسبقة لمحسوسات العالم الخارجي التي تم تخزينها فيما سبق وتم تخزين التأثُرات السابقة أيضًا، فلا تحتاج عملية الإدراك لاستحضار المحسوسات»[2]، فلا يحتاج الإنسان في كلّ مرّة يُذكر له شيء معين حضوره لأنّه قد سجل في مخيلته مدركات معينة تخُصُ الشكل وكذا الشعور المصاحب له؛ أي معطيات التجربة السابقة، أمّا المدركات الباطنية الخمسة فهي كالتالي:

أ-«**قوّى الحس المشترك**: وهذه القوّة تقبل جميع الصور المنطقية في الحواس الخمس المتأدية إليها»[3]

---

[1]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص 63، 64.

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- مغنية محمد جواد، معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف والكرامات، مكتبة الهلال، ط3، بيروت، 1982، ص78.

ب-«**قوّة (الخيال) المصوّرة:** وهذه القوّة تستثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن ملامسة الحواس أو ملاقاتها فتزول عن الحس»[1]

ت-«**القوّة الوهميّة:**وهي قدرة ترك من الصور المؤلفة في القوّة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية غير المحسوسة وهذه القوّة تدرك الجزئيات التي لا تُدركها الحواس الخمس ولا النفس التي تدرك الكليات كالعداوة والمحبّة»[2]

أ- **القوّة الحافظة (الذاكرة):**وهي القوّة التي لا تتعدى في وظيفتها عن مخزن يحفظ ما تدركه القوّة الوهميّة من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية[3]

ب-«**القوّة التخييلية (المفكرة):** مركزها القلب، تعمل على حفظ المحسوسات بعد غيابها عن أعضاء الحس وإضافةً إلى ذلك تقوم بوظيفة أخرى تعتمد على الخيال في تشكيل وتركيب صور مع بعضها البعض أو تفصل بينها حسب الإرادة»[4]، وتختلف عن الخيال (المصورة) في أنّ الخيال يتكوّن من صور المشكلة من الحواس، أمّا الصور المتخيّل فيمكن أن لا يكون لها وجود في الواقع لأنّها تجاوزت معطيات العالم الخارجي، وتخلصت من قيود الحواس، فهي تجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة، فتُوّفق بين أشد المختلفات تباعدًا، كما تُلغي الزمان والمكان لتضع الأعاجيب.[5]

ينتهي الفارابي في دراسته للقوى المدركة من الباطن إلى هذا التقسيم الخماسي؛ فنجد في البداية ما سمّاه "بقوّة الحس المشترك" وتعمل هذه الأخيرة على استقبال الصوّر التي وردت من الحواس الخمس، وفور زوال قوّة الحس عن الحواس تقوم القوّة الثانية "الخيال (المصوِّرة) بتثبيت تلك الصوّر، بعدها تأتي القوّة الثالثة وهي القوّة الوهميّة ومهمّتها هي حفظ المعاني الجزئية غير المحسوسة التي لا تأتي عن طريق الحواس الخمس، فمهمّتها هي أن تحفظ الصّور غير المحسوسة، وبعد ذلك تأتي القوّة الرابعة المسماة بالقوّة الحافظة (الذاكرة)

---

[1]- آل ياسين جعفر، الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، ط1،بيروت، 1985، ص54.

[2]- ابن سينا، النفس من كتاب الشفاء، تح: حسن زاده الأملي، مكتب الإعلام الإسلامي، ط1، مصر، 1997، ص 230.

[3]- ينظر: مغنية محمد جواد، معالم الفلسفة الإسلامية، المرجع السابق، ص79.

[4]- ابن سينا، النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1938، ص266.

[5]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص38.

والتي ينحصر دورها في حفظ الصور التي ترد من القوّة الوهميّة التي سبقتها، وأخيرًا يأتي دور القوّة الخامسة وهي محط اهتمامنا وهي القوّة التخييلية (المُفكرة) والتي اعتبر "الفارابي" أنّ مقرّها هو القلب، حيث تتيح هذه القوّة حفظ الصوّر التي بعد زوالها عن الحواس وهي تشترك في هذا مع القوّة الثانية: الخيال (المُصوِّرة) لكن إضافةً إلى ذلك تقوم القوّة الخامسة بوظيفة أكثر تعقيدًا تعتمد فيها على الخيال في تركيب الصوّر وجمعها أو فصلها وتختلف عن القوّة الثانية (الخيال) في أنّه يتكوّن من صور جاءت عن طريق الحواس، أمّا ما هو متخيل فيمكن أن لا يكون له وجود على أرض الواقع، فقد تعدّت حدود العالم الواقعي من زمان ومكان...الخ كما تتيح هذه القوّة ميزة الجمع بين المختلفات .

ولا ريب في أنّ "الفارابي" كان أكثر دقة في تقسيم "الخيال" والتفصيل في مسألة إدراك الصوّر، «كما نلاحظ من تقسيم الفارابي للمدركات الباطنية أنّها إمّا متّصلة بالحواس الخمس وإمّا متعلّقة بالنفس وإمّا متعلّقة بالوهم، وما يجمع بينها هو الإدراك الذي يكون عبر مجموعة من الصوّر التي تنشأ هي الأخرى من العناصر الثلاثة المذكورة سلفًا»[1]؛ فقوّة الحس المشترك تجمع الصّور التي تأتي من الحواس الخمس، وقوّة الخيال تُثبتها بعد ملامستها للحواس الخمس والتي يمكن استحضارها لاحقًا دون وجود المحسوسات؛ لأنّ تأثيرها الذي هو عبارة عن صوّر مخزنة، وهنا تعمل القوّة الوهميّة المتعلقة بالمخيلة أساسًا بإدراك الجزئيات التي تنتج عن الحواس الخمس والنفس، بعد ذلك تقوم القوّة الحافظة بتثبيت الصوّر الوهميّة، وهنا تتمكن القوّة التخييلية من الجمع بين المتباعدات كما تركب الصوّر أو تفصلها – حسب الإرادة- كما سبق وأشرنا...

ويوّضح "الفارابي" هذه المسائل في حقل الأدب وعلى وجه التحديد جنس "الشعر"، إذ «عدّ الفارابي الشعر قول أو كلام مُخيّل»[2]؛ ويُفسّر هذا القول بأنّ الشاعر يستعيد الصوّر الحسيّة أو معاني الصّور المُدركة المخزونة، ثمّ يعيد ترتيبها أو تشكيلها بصورة جديدة وهيئة تُماثل الواقع أو تُخالفه، و«هذه الصوّر المشكلّة لا يُشترط فيها الصدق أو الكذب (...) بل المهم في هذه الصّور أن تتحقق الاستجابة النفسيّة المطلوب تحققها في المتلقي بوصفها أقاويل مُخيّلة وأنّه الأساس الذي يقوم عليه الشعر حسب رأيه»[3]، ونجد "الفارابي" من خلال

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المرجع السابق، ص38.

[2]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص67.

[3]- المرجع نفسه، ص67.

حديثه هذا أنه يسند وظيفة الخيال للشاعر الذي يشكّل الصور على هيئات متعددة، والمطلوب منه أن يحقق استجابة من متلقي الشعر.

ويقول "الفارابي" في قضيّة التلقي هذه: «يعرض الإنسان عندما يسمع الأقاويل التي تُحاكي فتخيل في الشيء أمرًا ما، وذلك إنّ الذي يراه ببصره فيُحيل إليه أمرًا ما في ذلك الشيء لو وُصف له ذلك بعينه يقول، فإنّ ذلك القول كان يُخيّل له في ذلك الشيء، الأمر بعينه الذي خُيل فيه ما رآه ببصره، وذلك مثل الأقاويل التي تُخيّل الحسن في الشيء أو القبح أو الجور أو الخسة أو الجلالة فإنّ الإنسان كثيرًا ما تتبع أفعاله تخيّلاته، وكثيرًا ما تتبع ظنه أو عمله، وكثيرًا ما يكون ظنه أو عمله مضادًا لتخيُّله ويكون فعله بحسب تخيُّله لا بحسب ظنه أو عمله»[1]؛ ويعني "الفارابي" بقوله هذا أنّ التأثير في المتلقي لا يكون إلاّ بالصوّر التي يقدّمها الشاعر، والتي تكون بمثابة خبرات سبق للمتلقي أن عرفها، وهو بذلك يستعمل رموزًا لغوية (أقاويل شعرية) فيتفاعل معها المتلقي وهذا ما أطلق عليه "الفارابي" التخييل، ومن هنا تبدو لنا علاقة الشعر والخيال علاقة احتواء و تماهي خاصةً، وقد عدّ "الفارابي" الخيال جزءا من عملية قول الشعر، ووجوده ضروري في عملية التأثير في المتلقين.

ج-ابن سينا (1037م-980م):

يطرح "ابن سينا" الكثير من الآراء المهمّة حول مسألة "الخيال"، فقد أولاها أهميّة بالغة كشفت عنها فلسفته التي قدّم فيها آراء حاسمة، منطلقًا من آراء ودراسات السابقين له، حيث ذهب ابن سينا إلى ما ذهب إليه معلّمه الفارابي في قوى الإدراك الخمسة وصنفها مثل ما فعل معلّمه الفارابي في قوى مدركة من الخارج والمتمثلة في الحواس الخمس، والأخرى مدركة من الباطن، غير أنّه قدّم إضافات مهمّة تتمثل فيما يلي:

1-وسع ابن سينا من عمل "الحس المشترك" وذلك بإسناد مهام أخرى إليها توليديّة تركيبيّة من صور مخزونة (...)، فقد تخزن القوّة المصوّرة أيضًا أشياء ليست من المأخوذات عن الحس، فإنّ القوّة المفكرة قد تتصرف عن الصور التي في القوّة المصوّرة بالتركيب والتحليل لأنّها موضوعات لها، فإذا ركبت صورة منها أو فصّلتها أمكن أن تستحفظ فيها[2].

---

[1]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص 67.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص69، 70.

2- **القوّة المتخيلة:** اختلف "ابن سينا" مع "الفارابي" في تحديد موقع هذه القوّة، فقد أنزلها في التجويف الأوسط من الدماغ بينما كان مقرّها القلب عند "الفارابي".

3- **أمّا بخصوص المخيلة:** لا يقف عملها على التركيب بين الصّور والابتكار وإنّما تتصرف كذلك في المعاني الجزئية التي يدركها الوهم»[1]، فالقوة الرابعة تخدم قوى الوهم، ولها أن تركب وتفصل فيما يليها من الصّور المأخوذة عن الحس والمعاني المدركة بالوهم، وتركب أيضًا الصّور بالمعاني، وتفصل عنها وتسمى عند استعمال الوهم مُتخيّلة[2]

لقد أسند "ابن سينا" المعاني للمخيلة وأعطاها حقّ التصرف فيها؛ فالشاعر يقوم بإلباس الصّور المدركة أساليب تعبيرية تتناسب وخياله، كما يجعل للخيال بعدًا سيكولوجيًا؛ لأنّه يعدّ متنفسًا للإنسان؛ فالخيال يختزل الواقع ويخرِقُه ويتعدّاه ويحوّل المألوف إلى صور تُثير الدهشة، إذ «عُدّ الشعر نشاطا تخييليا وأنّ الخيال وسيط بين المبدع والمتلقي، وكلّ منهما يمارس فعل التخيل وينفعل بها، فالنشاط التخييلي الذي يقوم به المبدع يكون قد تأثر به، والرموز اللغويّة أو الأقوال الشعريّة التي تؤثر في المتلقي تجعله يُركّبها في ذهنه، على شكل تصورات، وهذا التفاعل يأتي من عملية (التخيّل)، والتخييل قاعدة فسّر من خلالها ابن سينا العمل الفنّي، فالشعر بوصفه عملا فنّيا يُراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين عن طريق التخييل»[3]، نُلاحظ مما سبق ذكره أنّ "ابن سينا" فرّق بين الخيال والمتخيل؛ فالأوّل خاص بالمبدع والثاني بالمبدع والمتلقي معًا، فالتخييل غاية الفنّ الشعري وعبره يركّب ويتخيل المتلقي ما تخيّله الشاعر من قوالب لغوية مدهشة تساعد في عملية التخيُّل لدى المتلقي وتُقرب له الصورة.

ويعود سبب هذا التقسيم لـ "الخيال" و"المتخيل" أنّ "المتخيل" متعلق بالفن في ابتكاره وفي تلقيه أيضًا، إذ «يرى ابن سينا -كما قدّمنا- أنّ الشعر كلام مُخيّل، وأنّ سبيله إلى التخييل هي المحاكاة بمعنى التمثيل أو التشبيه، فمجال الشاعر هو النفس وليس العقل، وعمله فيها هو التأثير، وطريقه إلى هذا التأثير هو التخييل، ومعنى التخيُّل هنا -كما يدّل

---

[1]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص70.

[2]- ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 2005، ص69.

[3]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص71، 72.

عليه مجموع أقوال ابن سينا - هو مخاطبة القوّة المتخيّلة في النفس»[1]، ويُقصد بالمحاكاة هنا أنّ الشاعر ينطلق في تركيبه للصّور الشعريّة من الصوّر الطبيعية، فالصّور الشعريّة تُحاكي الواقع ولا تُعيده، وتتوّلى نفس الشاعر إعادة تصوّر تلك الصوّر الطبيعية، والتصرف كما أسلفنا القول لا يخُص فقط تركيب أو فصل الصّور وتعدّي حدود المكان والزمن وغيرهما، وإنّما تصوّر أساليب تعبيريّة مدهشة لم يألفها المتلقي وهذا كلّه يؤثر في المتلقين في جعلهم يتصوّرون كل هذا في أذهانهم وهنا تتحقق غاية الشعر والبراعة الشعريّة معًا، لذا عدّ ابن سينا الخيال «القوّة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات»[2]، فلا حاجة لوجود المحسوسات مادام الشعر كفيلا بإيصال قوّة الحس للقارئ.

ولكي ننصف "ابن سينا" يجب أن نشير إلى تحدثه عن الخيال عند العامة من الناس وليس فقط عند فئة الشعراء، إذ يقول "ابن سينا" في هذا الصدد: «وليس أحد من الناس لا نصيب له أمر الرؤيا ومن حال الإدراكات التي تكون في اليقظة، فإنّ الخواطر التي تقع دفعة واحدة في النفس إنّما يكون سببها اتصالات ما، لا يشعر بها، ولا بما يتصل بها قبلها. أو بعدها فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها، وقد يكون ذلك من كلّ جنس، فيكون من المعقولات، ويكون من الإنذارات، ويكون شعرًا، أو يكون ذلك بسبب الاستعدادات والعادة، والخلق، وهذه الخواطر تكون لأسباب تعني النفس (...)، وتكون كالتلويحات المستلبة (...)، تبادر إليها النفس، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل بالتخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه»[3]، يشرح "ابن سينا" من خلال قوله هذا عملية "التخيُّل" عند العامة من الناس، فهو يرى أنّها تأتي إمّا كرؤيا تأثرًا بأحداث اليقظة، فتصبح بمثابة خواطر ترد في مخيلة الرائي ولا يشعر بها فتنقلها النفس إلى الرائي على شكل رؤيا تُخالف الواقع.

وهذا يحصل عند الشعراء أيضًا، وترد هذه الرؤى حسب استعداد الفرد والعادات والخلق وإلى ما ذلك من الأمور المحيطة بالرائي، وبالرغم من أنّ الفلاسفة العرب أخذوا من

---

[1]- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1985، ص121.

[2]- ابن سينا، النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، المرجع السابق، ص163.

[3]- ابن سينا، شرح كتاب النفس، نقلاً عن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1983، ص64.

فلسفة اليونان إلاّ أنّه كانت لهم آراء خاصة؛ وما يؤكد قولنا هذا هو مخالفة "ابن سينا" لـ"أرسطو" في ترتيب قوى النفس، «فعلى حين يرى أرسطو أنّ الانفعالات الحسية تحفظ في أعضاء الحس الظاهر، يرى ابن سينا أنّ صور المحسوسات تحتفظ في المتصورة، وتبعًا لرأي أرسطو يستمد التخيل مادة وظيفته من أعضاء الحس الظاهرة، وتبعًا لرأي ابن سينا يستمد التخيل مادة وظيفته من المتصورة والحافظة»[1]، ومن هنا يتبين الجهد الذي قدّمه "ابن سينا" وأنّ الدراسة العربية لم تكن تكرارًا لما قاله فلاسفة الغرب بل كانت إضافة قيّمة استفاد منه اللاحقون ممن اهتموا بدراسة "الخيال".

د-ابن عربي(1240م-1165م):

اهتم "ابن عربي" بدراسة "الخيال"، وجعل له مكانًا في مؤلّفاته ودراساته خاصةً كتابه "الفتوحات الإسلامية"، وقد بين أهميّة "الخيال" خاصةً في معرفة الحقائق، فبالنسبة له «ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودًا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الإطلاق، وذلك أنّ الخيال إن كان من الطبيعة، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيّده الله من القوّة الإلهية»[2]، ونجد في رأي "ابن عربي" هذا أنّه قد خصّ "الخيال" مكانةً مهمّة، بل غاية في الأهميّة لأنّه عدّه من أعظم قدرات الله عز وجل في خلقه، وإن كان "الخيال" مستمدًا من الطبيعة فإنّ الله سلطانه، وبهذا أنزل "ابن عربي" الخيال منزلةً عظيمة.

كما دافع عن ملكة "الخيال" من الذين رأوا أنّها مفسدة، حيث قال: «إنّ هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه فاسد لا يدركون حقيقة ذلك، إنّ الخيال إذا أدرك شيئًا، فإنّما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوّة التي تصدر الحكم وهي العقل، وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا داعٍ لأن يُنسب الخطأ إليه؟ إنّه من الأولى أن يُقال: أخطأ العقل، في فهم ما كشف الخيال عنه حتى لا يُنسب الحكم بالخطأ

[1]- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، المرجع السابق، ص117.

[2]- ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، ط1، ج3، بيروت،لبنان،1999، ص508.

أو الفساد إلى الخيال وهو بريء منه...»[1]، إذ يرى "ابن عربي" أنّ "الخيال" محمود، وأنّ أيّ خطأ مردُّه العقل الذي يصدر القرارات ويتحكم بعملية "التخيُّل".

أمّا بخصوص حديثه عن "الخيال" فهو على نوعين: الخيال المتصل إمّا «وليد عملية التخيل فيتصرف كما نعلم في الصور الحسية التي سبق أن أدركها المرء واحتفظ بها في خياله حتى يتمكن من التأليف بينها عند الحاجة، وفي هذه الحال يُتاح له أن يُنشئ صورا خيالية جديدة لم يسبق له أن أدركها إدراكًا حسيًا، وإنّما يراها لأوّل مرّة بعين خياله، وإن كانت العناصر التي دخلت في تركيبها أدركت من قبل، أمّا النوع الثاني: فهو الذي لا يوجد، فعملية تخييل متصوّرة أو شبه شعورية، وإنّما ينبعث في النفس من تلقاء نفسه كما هي الحال في تلك الصورة الخيالية التي يراها النائم في حله دون أن يؤلف بينها، وأيًّا كان الأمر فإنّ هذين النوعين من الخيال المتصل يُعدّان أحد أركان المعرفة وهما مرتبطان بوجود صاحبهما»[2]، يكشف هذا القول عن عدّة نقاط مهمّة حول رؤية "ابن عربي" للخيال المتصل، فهو ناتج عن عملية الخيال؛ فيؤلّف بين الصور الحسية السابقة التي سجلها واحتفظ بها، وهنا يمكنه أن يخرج بصورة لا تطابق الواقع الذي أدركه من قبل، واكتفى بوصف النوع الثاني بأنّه لا وجود له.

وقد ميّز "ابن عربي" بين جانبين للخيال، أوّلهما يتصل «بالمعنى السيكولوجي بوصفه أداة إنسانية للإدراك والمعرفة، والآخر يمكن أن يطلق عليه الخيال الوجودي بجانبه (الفيزيقي)، فأطلق على الأوّل تسمية الخيال المتصل في حين أسمى الثاني الخيال المنفصل»[3]، ويظهر في تقسيم "ابن عربي" للخيال أنّه ربطه بالجانب النفسي للإنسان، فالنفس لها سبلها في الإدراك وبلوغ المعارف، أمّا الجانب الثاني فربطه بما هو كائن وبما هو غيبي.

إنّ أهم ما جاء به "ابن عربي" حول "الخيال" هي مسألة اعتباره "للخيال" أداة للإبداع والمعرفة نابعة من العقل والإحساس معًا، كما عدّ "ابن عربي" "الخيال" قدرة عظيمة وإيجابية

---

[1]- محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين ابن عربي، معهد البحوث والدراسات، دط، دب، 1989، ص08، 09.

[2]- المرجع نفسه، ص82.

[3]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص78.

لدى البشر، وهبة من الله عز وجل ووسيلة يخرج بها الفرد عن المعتاد متخطيًّا حدود الزمن والمكان وغيرها من قوانين الطبيعة لبلوغ درجة خلق صور جديدة.

هـ -حازم القرطاجني(1284م-1211م) :

نجد أنّ مفهوم الخيال والتخييل عند "حازم القرطاجني" أكثر دقّة ونضجًا من سابقيه، فقد «استوعب حازم القرطاجني من التخييل عند الفلاسفة (الفارابي وابن سينا) وما استمد من الدرس البلاغي والنقدي قبله هو إدراكه لطبيعة التخييل وشروطه، وجعله قوام الصناعة الشعرية، وهو على صنفين: قول تخيُّل الشيء كما في الوجود، وهو يربط قيمة الشعر من حيث هو شعر بقوّته التخييلية، وحسن المحاكاة وجودة التأليف»[1]؛ فقد تكوّنت رؤية "القرطاجني" عن موضوع "الخيال" بعد دراسته لمختلف الآراء التي درست "الخيال" من الناحية الفلسفية والبلاغية وحتى النقدية، والملاحظ أنّه خصّ "الخيال" بالشعر أو ربطه به، وقد قسم هو الآخر "الخيال" إلى صنفين اثنين، الأوّل: يتخيل الموجودات كما وجدت في الواقع ، أمّا الثاني: فعكس الأوّل وهو تخيُّل الموجودات على غير الحالة التي نجدها بها في الواقع.

وقد «أوضح حازم كيف تتم عملية التخييل، وحدد طرقها التي تتمثل في تفكر بحت أو بواسطة سماع أو مشاهدة شيء يؤدي إلى تذكر شيء آخر، أو بمحاكاة معنى معين لقول ما ساعد على تخييله، ممّا يعني أنّ التخييل عنده يقوم على أساس اختيار المعاني من سياق، وصياغة شكلية تجعل النفس تتأثر»[2]، ونرى أنّ لـ"حازم القرطاجني" نظرة خاصة تتمثل في عدم وجوب رؤية أو الإحساس بالشيء بشكل مباشر وإنّما حتى محاكاة معنى معين – ذي صلة- يجعل الإنسان يتخيل، فالمعاني تنتج عن طريق التخييل الذي يتلّخص دوره حسب "القرطاجني" في اختيار اللفظ بما يتناسب والمعاني والتي من شأنها أن تترك أثرًا في المتلقي، فمسألة إنتاج المعاني هنا مسألة مهمّة من حيث هي أساس العملية التخييلية لدى "القرطاجني"، حيث يقول: «المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، 2011، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص24، 25.

من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ لأنّها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها الأذهان صور المعاني، فيكون أيضًا لها وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه»[1]، وعليه فإنّ الإبداع اللغوي يفسر إدراكات ذهنية، وأصبحت تلك الإدراكات تقيم في تلك الدوال المعبّرة عنها.

نلاحظ أنّ معالجة "حازم القرطاجني" لقضية المعنى من خلال عملية التخييل منطقية جدًا، فما المعاني سوى ألفاظ وما الألفاظ سوى صور دلالية تمثّل صورا ذهنية تم إدراكها عن طريق الحس من قبل الذهن، فبالتالي تتكوّن صورة دلالية في الأذهان، فعملية الإدراك تنقل المدركات إلى الذهن الذي يفسرها هو الآخر بإعطائه صورة دلالية لها ، وليس من الغريب أن نجد "حازمً القرطاجني" يفسر عملية التخييل من وجهة فلسفية، «فلم يكن بإمكانه بحكم هيمنة الثقافة المنطقية عليه أن يتخلص من القسمة المنطقية للقضايا العملية والقضايا الشرطية، وما ينطوي تحتها من تفصيلات مطوّلة عن الموضوع والمحمول والإيجاب والنفي والمقدمات الشرطية(...) لذلك ستجد حازمًا ينظر إلى الأقاويل الشعرية بوصفها قضايا، لا فرق فيما بينها إلاّ بنسبة التخييل»[2]، ولاستقراء موقفه من "التخيل" والمعنى في تكوين الشعر يجب الوقوف عند نقاط مهمّة وهي أن "حازم القرطاجني" قسم المعاني في قول الشعر إلى قسمين؛ «معانٍ أول وهي التي تؤخذ من متن الكلام ويتعلّق بها الغرض الشعري، ومعانٍ ثوان وهي التي جيء بها لاستدلال أو تشبيه أو علاقة بالمعنى الأوّل، وبذلك تكون موّضحة لها، أو مساوية لها فتكون مؤكدة، وغير ذلك في نظره قبيح»[3]؛ إذ يتّخذ "حازم القرطاجني" للمعنى موقعين من الكلام، إمّا أساسي وإمّا ثانوي يشرح ويعلل ويؤكد الأوّل، وغير هذا هو مستهجن.

وأهم ما جاء به "القرطاجني" في مسألة "الخيال" وربطها بقول الشعر هي القدرة النفسية التي لا يتمتع بها جميع الناس، وهذه القدرة هي التي تقوم بعملية التخييل الشعري، إذ استطاع "القرطاجني" بفضل تأملاته أن يصل إلى رأي لا يخلو من الجدّة والأهميّة، إذ يحدد

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق، وتح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، بيروت، 1981، ص18،19.

[2]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص39.

[3]- سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، المرجع السابق، ص148.

"القرطاجني" هذه القدرة أو القوى بالقوى الشاعرية، بالإضافة أيضًا القوّة الحافظة والقوّة المائزة والقوّة الصانعة[1]؛ فعملية تشكيل النصوص الشعرية تعتمد على المهارة وعلى الحس الشاعري في تصور وتركيب الصور الحسية والمتخيلة، وليس هذا فقط وإنّما القوى الشاعرية حسب "القرطاجني" تتكوّن من تظافر عدّة عوامل وعناصر، «فالشاعرية عند حازم مزاج من الطبع الجيد والثقافة والدربة والممارسة وبهذا كله يتمكّن الشاعر من التوفيق بين الغرض الشعري والأفكار الملائمة له والخيالات الملائمة لهذه الأفكار ويصوغها أو بعبارة أخرى يقوم بتخييل المعاني حيث يستطيع بهذا التخييل تحسين الشيء أو تقبيحه»[2]، وهذه الأخيرة هي من أهم ما جاء به "حازم القرطاجني" في تناوله بالدراسة مسألة "الخيال" وعلاقته بالمعنى إضافةً إلى ذلك فكرة «محاكاة المحسوس لغير المحسوس التي سبق وأن تطرقنا إليها من قبل، وقد ربط حازم التخييل بالحس مثل ما فعل بعض الدارسين الذين سبقوه وجعل التخييل قوام الشعر»[3]؛ ويظهر ذلك من خلال تحسين المعاني أو تقبيحها، هذا إضافةً إلى حديثه عن قضايا أخرى لا تقلّ أهمية عن مثيلاتها التي ذُكرت، مثل قضيّة الصدق والكذب وغيرها والتي يؤدي فيها "الخيال" دورًا أساسيًا في إنتاجها.

و -"ايمانويل كانط" Emmanuel Kant (1724م -1804م):

لقيَ الخيال عند "كانط" تغييرًا كبيرًا في مفهومه، فلم يعد ضربًا بسيطًا من تشكيل الصّور ومجرّد إحساس كما ذهب إليه الفلاسفة الذين سبقوه، أو تعلّق على عالم أُعطيَ للمرء من قبل، إنّما قد نأى عن هذين الوهمين وأصبح عنصرًا يسهم إسهامًا أصيلاً في تكوين العالم، وأنّه، لا غنى لأيّة قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، فـ «قلّما وعى الناس قدر الخيال وخطره»[4]، ويمكن أن نقول أيضًا «إنّ ملكة الخيال ضرورة أساسية وهامة في جميع عمليات المعرفة»[5]، لقد وعى "كانط" بأهميّة الخيال ودوره في اكتساب المعرفة، فأكثر الباحثين من يعتبره لحظة فاصلة في نظرية الخيال[6]

---

[1]- ينظر: سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، المرجع نفسه، ص154.

[2]- المرجع نفسه، ص154.

[3]-المرجع نفسه، ص158.

[4]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1997، ص388.

[5]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص23.

[6]- ينظر:العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص92،93.

إنّ "كانط" لا يتناول الفهم والخيال بوصفهما متماثلين في القدرة والتركيب، بل بوصفهما متآزرين في هذا التركيب، ويرى أنّ الخيال أمر لابّد منه عندما تطبق مقولة من مقولات الفهم على شيء تجريبي، إذ يتوّلد هذا الخيال اتساقًا مع مقولة الذهن من جهة، وانسجامًا مع المظهر من جهة أخرى، وقد عبّر "كانط" عن الخيال على أنّه «الشيء الذي يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمرًا ممكنًا، ولكن كيف للمقولات أن تنطبق على الظواهر وكيف يمكن هذا الاتحاد بين التصورات البسيطة الكلّية وبين العيان المركب الجزئي، إذ لابّد لذلك من وسيط، وهذا الوسيط من وجهة نظر كانط هو الخيال»[1]، فلا شك أنّ إعادة صياغة مدركات جديدة تعتمد على مقولة الذهن وصور المحسوسات الجزئية، ومن يربط بين هذه وتلك في نظر "كانط" هو "الخيال".

يقول عاطف جودة نصر في شرح "الخيال" عند "كانط" أنّه يرى «أنّ الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجوده في الحس مطلبًا ضروريًا، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي بيدها المظهر، وليست هذه القدرة شيئًا سوى الخيال»[2]، ومن خلال هذا الشرح يتبين التفاعل الحاصل بين الحس والخيال والعقل. إذ إنّ الخيال حسي، لأنّ الصور التي يزود بها الإنسان هي دائمًا في المكان والزمان، فالخيال عنده تنوّع لأنّه يعيد إنشاء الأوجه الكيفية للإحساسات، وهو نظام في التنوّع، لأنّه يعيد إنشاء الأوجه الكيفية للإحساسات، وهو نظام في التنوّع، لأنّه يؤالف فيما بينها طبقًا لحواصل شكل الزمن، وهذه الحواصل التي تتمثل في الصيغ المُتخيلة: القبل، والبعد، والآنية[3]، فالخيال بالإضافة إلى كونه الوسيط بين الذهن والحس فهو مرتبط بالمكان والزمن أيضًا، إذ«يعتبر الخيال في فلسفة "كانط" نشاطًا نفسيًا يتفاعل مع المكان l'espace ويتصل بأبعاده الزمنية الثلاثة، لأنّ مدار حركته الذهنية يتمثل في استحضار مدركات الماضي، أو إعادة إنتاج معطيات الحاضر، أو استشراف المستقبل، ولذلك يقوم مفهومه له على تأكيد ارتباطه بتلك الأبعاد، إذ يرى أنّ الخيال هو:

1- ملكة تشكيل الصور التي تجسد تمثلات الحاضر.

---

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبيبين القديم والحديث، دار النهضة العربية، دط، مصر، 1979، ص57.

[2]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار الهيئة المصرية للكتاب، دط، مصر، 1984، ص22.

[3]- ينظر: معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، ج1، 1988، ص416.

2- ملكة إعادة إنتاج الصور التي تعكس تمثلات الماضي.

3- ملكة استشراف الصور التي تحدس تمثلات المستقبل»[1]

فالخيال يعيد تشكيل صور سبق وأن احتفظ بها، فهو يستدعي الماضي ويخزن على شكل صور ومشاهد تساهم في تشكيل وتجسيد صور الحاضر والمستقبل معًا «وإضافةً إلى ذلك ينقسم الخيال في تصور كانط - من جهة تفاعله مع المعطيات الإدراكية- إلى نوعين:

1) **خيال منتج:**Productive وهو ملكة الحدس بالموضوع وقوّة تمثيله على نحو خالص ودقيق حتى في غيابه.

2) **خيال معيد للإنتاج:**Reproductive وهو القدرة على استحضار حدس حسي سبق إدراكه وإعادة تمثيله»[2]، إذ لا يستدعى الصوّر فقط وإنّما مُجمل الإحساسات التي تصحب تلك الإحساسات. ومُجمل القول فإنّ الإنسان بحسب "كانط" لا يستطيع التفكير في دائرة من دون أن يرسمها في ذهنه، أو في الزمان من دون أن يرسم مستقيمًا خياليًا، أو في الكم من دون أن يتصوّره عددًا، "فالخيال" يفرض على العيان درجة أولى من التنظيم، وتركيبًا مصوّرًا حقيقيًّا يهيئ للتركيب العقلي الذي يتحقق بفضل المقولات، وهذا ما يسميه "كانط" التركيب المتعالي للخيال، «ووفقًا لما تقدّم فإنّ الخيال يُفهم عند "كانط" بوصفه وسطًا بين طرفين: أوّلهما الحساسية، والآخر الفهم، حيث ثالوث الحس والفهم والخيال أساس لابّد منه لإمكانية التجربة عنده»[3].

وبوسعنا القول إنّ كانط انطلاقا مما تقدّم استطاع استنباطًا للأسس التي تقوم عليه عملية "الخيال" أو "التخيّل" مبينًا مدى تعلّق الإنسان فكريًا وروحيًا بعمله.

ز- "شوبنهاور" Arthur Schopenhauer (1860م-1788م):

سعى "شوبنهاور" إلى معالجة موضوع "الخيال" بشيء من الدّقة والتحليل، والمتّتبع للخطاب "الشوبنهاوري" سيجد صفة التلازم و«الاقتران بين موضوع العبقرية والخيال، بل إنّه في مواضع أعدّ العبقرية والخيال شيئًا واحدًا، فـ "شوبنهاور" يعُدّ الخيال شرطًا ضروريًا للعبقرية لأنّه يوّسع من الأفق العقلي للعبقري فيما وراء الموضوعات التي تكون

---

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005، ص10، 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

[3]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص30.

ماثلة فعلاً أمامه وذلك من ناحيتي الكم والكيف معًا»[1]، ويُضيف أيضًا:«وإذا كانت معرفة العبقري هي معرفة بالمثل فإنّ هذه المعرفة سوف تكون محددة (بمُثل) الموضوعات الماثلة فعلاً أمام ذاته إن لم يوّسع التخييل من أفقه حتى يتجاوز وجوده الذاتي والموضوعات الفعلية الماثلة أمامه، ومن هنا يأتي دور التخيُّل الذي بواسطته يتسع أفق العبقري ليشمل (المُثل الممكنة) علاوة على (المُثل الكائنة) بالفعل»[2]، فالمعرفة المرتبطة بالموضوعات الفعلية الماثلة (المُثُل الكائنة) هي في الحقيقة موضوعات ليست اجتهادية وهي محظ استراتيجيات نقل الواقع والوقائع والحقائق؛ لأنّها موضوعات خاضعة للملاحظة والتجريب وحتى المنطق، أمّا موضوعات (المُثُل الممكنة) فهي تتجاوز كلّ ذلك.

يرى "شوبنهاور" أنّ «الموضوعات الواقعية غالبًا ما تكون صورًا ناقصة لمُثُلها المتجلّية فيها، ولذلك فإنّ العبقري يحتاج إلى الخيال حتى يرى في الأشياء لا ما صنعته الطبيعة بالفعل، ولكن ما حاولت صنعه، ومع ذلك لم تستطع بسبب هذا الصّراع بين صورها»[3] ، فالعبقري لا يتعامل مع الطبيعة خارج الخيال بل يحرص على أن يتكهن ويتخيل الصور التي لم تستطع الطبيعة تشكيلها وبالتالي هي بمثابة البحث عن عالم المُثل أو حتى آثاره في العالم الواقعي، الشيء الذي يجعل هذه العملية أشبه باستكمال الصور الناقصة، فـ «هو الأداة التي تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية وإقصاء الزمان والمكان والعلية، وهي الأشكال التي تؤلف مبدأ الفردية، فالخيال بوصفه أحد العناصر الرئيس للعبقرية يرتبط بالحرية من جهة وبالأبدية لأنّه يرتبط بالحرية، والأخيرة هي الهواء الذي تتنفس فيه الأبدية».[4]

إنّ الأساس الذي يرتكز عليه الخيال هو الحرية، فالعبقري يبحث عن طريقة تمكن من تمثيل الأشياء دون الرجوع إلى الزمن ودون حواجز المكان والعلية التي تخص الفرد، وبذلك تكسب الموضوعات صفة الديمومة والأبديّة، فالموضوع الذي تتمثله الذات لا يضمن

---

[1]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص42.

[3]- سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983، بيروت لبنان، ص130.

[4]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص43.

المثال بشكل حرفي، وإنّما بشكل مشوّه أو ناقص»[1]، فالعبقري وحده هو الذي يمكنه رؤية الصور أو الموضوعات كاملة، أمّا الفرد العادي فيراها إمّا ناقصة أو مشوّهة أو الاثنين معًا. أمّا فيما يخص قضية تجاوز العبقري لذاته فقد فسّرها "شوبنهاور" بقوله: «عندما نتحرر من الإرادة فإنّنا نسلِّم ذواتنا للمعرفة الخالصة، ونصبح كما لو كنا في عالم تغيب فيه الأشياء التي تنتمي لإرادتنا ونرتفع بعيدًا عن كلّ ذلك، ونصبح كما لو كنا في النوم أو في الأحلام وتتلاشى السعادة، ولا نصبح عند إذن أفرادًا، فالفرد يمكن أن ينسى، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تظل كعين واحدة على كل المخلوقات العارفة وهنا تتلاشى جميع الاختلافات الفردية، وعند إذن فسوف يستوي في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي لملك قوّي أو لشحاذ يائس، لأنّه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود»[2]؛ إذ يتحدث هنا عن تحرر آخر يتعلّق بالفرد وهي الإرادة التي حسب "شوبنهاور" متعلّقة بالفرد، وتجاوزها هي الأخرى إضافة إلى تجاوز الزمان والمكان والعليّة يصنع العبقرية، وضرب مثالاً عن "الأحلام" التي ينسى فيها الفرد ذاته ولكن تبقى كذات عارفة وبذلك تحصل المساواة بين الأفراد ويتحقق الخيال.

ح- "**جاستون باشلار**" Gaston Bachelaed (1884م 1962م):

يُضاف إلى الدراسات السابقة للخيال دراسة "باشلار" التي لا تختلف كثيرًا عن دراسة "شوبنهاور" إلاّ في بعض الجزئيات المهمّة، إذ «تقوم نظرية "الخيال" عند "باشلار" على مبدأين أساسيين:

أوّلهما: (مبدأ المادة)الذي يتيح للإنسان الكائن عميق الجذور وراسخ القيّم، وللكاتب أن يُقيم نظريته عن الخيال المادي بإقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعًا آليًا صرفًا.

ثانيهما: (مبدأ الإرادة) وهو دفقة النفس مرهفة ورقيقة وهو ما يسمى ب(خيال الحركة) أو (الخيال الدينامي)، فبفضل هذين المبدأين يستطيع المبدع أن يحوّل أبسط الأشياء إلى عالم مدهش والصور العادية إلى صور مبتكرة [3]، إنّ جوهر اشتغال "الخيال" عند "غاستون

---

[1]- سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، المرجع السابق، ص130، 131.

[2]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص43.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

باشلار" كما لاحظنا تقوم على أمرين، الأوّل : وهو المادة "أو الخيال المادي" وفيه يقوم المبدع باستبدال الصور النمطية المكررة إلى التي ألِفها الجميع والصور الجاهزة، أمّا الأمر الثاني: مبدأ الإرادة ويختلف هذا الأخير عن ما جاء به "شوبنهاور" وإن اتفقا في التسمية، «فقد ميّز باشلار بين نوعين من الخيال: أوّلهما الخيال الشكلي Abstract imagination والآخر الخيال المادي concrete imagination، في الطبيعة وفي العقل الإنساني، فعلى صعيد الطبيعة يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة مثل (الأزهار)، يكون مغرمًا بالطرافة والجمال الفاتن بالتنوّع، والمفاجأة في الأحداث، في حين يهدف الخيال المادي إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود ويركز على عناصر الديمومة في الأشياء»[1]، إذ قسم باشلار الخيال إلى قسمين: الخيال الشكلي هو المسؤول عن إنتاج الكماليات والصور غير الضرورية، عكس الخيال المادي الذي يركز على أشياء معطاة وضرورية.

إنّ« الخيال المادي في الإنسان وفي الطبيعة يفرز بذورًا، وفي تلك البذور يكمن الشكل بعمق في المادة، إنّ صور الخيال الشكلي – صور الأشكال الحرة- قد نالت من الفلاسفة دائمًا ما تستحق من الاهتمام، وبهذا كان يشعر باشلار بأنّه يقوم بعمل رائد حين يدرس "صور المادة" وهذه الصور تتضمن بالطبع عنصرًا شكليًا، لأنّ هذه الصور المباشرة للمادة كما يسميها باشلار، هي بالتحديد تلك الأشكال المُعطاة في المادة، وغير المنفصلة عنها، وكان باشلار واعيًا أنّه بكونه يجتذب اهتمام الفلاسفة إلى الخيال المادي، فإنّه بهذا يحدد مفهومًا جديدًا يحتاج إليه بالضرورة للقيام بدراسة فلسفية شاملة للإبداع الشعري، وبكلمة أخرى فإنّ باشلار كان ينصرف عن فلسفة العلم إلى فلسفة الفن وعلم الجمال»[2]، إذ بلورت فلسفة باشلار وطوّرت من دراسة الصور المباشرة للمادة، وطبق ذلك في ميدان الأدب (الشعر) وهذا مرده إلى أنّ الشعر بخاصة قوامه الخيال، ولهذا نجد باشلار «يستهدف من دراسة الخيال الشعري تحديد الخصائص الجمالية والإيحائية للصور الشعرية التي تسهم بطرق تشكلها المادي واشتغالها الحركي، وضبط قوانين الكلية والكونية التي تحكم رمزيتها

[1]-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: هلسا غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص 14، 15.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

الثقافية وتوّجه بعدها التخييلي، ومن ثمة إبراز أهميتها كعنصر دينامي خلاق وكإطار لحركة الشعور في إدراكه للكون والذات»[1].

انطلق باشلار من دراسة الصورة في وجهها الطبيعي ليسقطها في الأخير على الشعر، ويستخرج تلك الصور ويدرسها بشكلها الفني والجمالي، ودرس أيضًا كيفية اشتغال هذه الصور في المتن الشعري، ببعدها الثقافي وبوصفها شعورا يساهم في إدراك الطبيعة والكون عامةً، فالإحساس بالطبيعة ذو علاقة وطيدة بعملية تخييل الصّور الطبيعية، لأنّ «الخيالات الشعرية ذات طبيعة مغايرة لكونها تتصل اتصالاً وثيقًا بحركة النفس الخلاقة، وطاقتها المنشطة لحياة الشعور، وتلهب الحواس وتفجر قوى الخيال الحالمة، وتعكس كثيرًا من الجوانب المشرق في حياة الإنسان»[2]، فقد ربط باشلار عكس سابقيه عملية التخييل بالذات الفردية للمبدع، واعتبره نتاجًا لانفعالاته وإحساساته التي تولّدها الطبيعة داخله، وخصّ الشعر بالدراسة لأنّ له وظيفة وهي تأسيس نوعي للصور تقوم على أساس الشكل والمضمون معًا، ويرى "جاستون باشلار" أنّ «ترجمة الصور في لغة أخرى غير الشعر يعدّ في نظره خيانة حقيقية، لأنّ ذلك معناه أنّنا نرفض أن نرى الوجود ذاته في صورة»[3] .

فالشعر يتخذ من الصورة مادته، فهي الوسيلة والغاية معًا، «فالمُخيلة عنده ليست بالضرورة ملكة خلق الصور، بل هي القدرة على إدراك العلاقات»[4]، إذ يشير باشلار هنا أنّه ليس على المبدع خلق صور جديدة وإنّما خلق أو إدراك علاقات جديدة وهذا في الحقيقة ما يعطي للشعر تميُّزه «هذا وقد نظر باشلار إلى الخيال بوصفه طاقة متحركة وقدرة هائلة على تغيير الصور التي توفرها وظيفة الإدراك وتعديلها (...)، وقد سعى إلى الطابع الدينامي للخيال بوصفه قدرة تصويرية عالية، وعملية الخلق والابتكار لا حدود لها، الأمر الذي لا يستطيع معه الخيال أن يستمد حضوره من الأسس الحسية للصورة، ولا أنّ يتكئ على قوالبها المنبثقة وأشكالها الجامدة، إذ يصير الخيال في هذه الوضعية إدراكًا مباشرًا لحركة مجرّدة

---

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، المرجع السابق، ص93.

[2]-محمد علي الكردي، فلسفة الخيال عند سارتر وباشلار، ونظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة علم الفكر، مج 11، ع2، سبتمبر 1980، الكويت، ص200.

[3]- المرجع نفسه، ص201.

[4]- علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، المرجع السابق، ص53.

وتجسيدًا حيًّا لصيرورة الكلمة الشعرية»[1]، إذ تكمن عبقرية المبدع هنا في إنشاء علاقات جديدة أو في تغيير الصور الجاهزة وتعديلها وإعادة تمثيلها.

إنّ تشكل الصور الطبيعية المادية حسب باشلار تنطلق أساسًا من أربعة عناصر وهي: النار والماء والهواء والتراب ومنها تتغذى مخيلة المبدع، إذ يقول باشلار «لا نجانب الصواب إذا وصفنا العناصر الأربعة بكونها هرمونات للخيال، لأنّها تنشط مجموعة من الصور، وتسهم بتوّزع أشكالها في التمثيل الحميمي للواقع، ولأنّ التركيبات الكبرى التي تحدد -على نحو تقريبي- الخصائص الدقيقة للمتخيل تتحقق عبرها»[2] ، فلا يمكن أن نتحدث عن قدرة المخيال في تغيير أو تعديل الصور دون أن نتطرق إلى ذكر العناصر الأربعة التي تعدّ جوهر تلك الصور حسب باشلار.

إذا كان "باشلار" قد«استطاع تأسيس "علم شاعرية العناصر الأربعة" واهتدى من ثمّة إلى ضبط حركية الخيال الفردي والكوني وتصنيف صوره الشعرية حسب ارتباطاتها المادية، فإنّ قيمة تصوراته وأهميتها لا تنحصر في هذا الإطار فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كونها مكّنته من طرح ومعالجة كثير من القضايا النظرية العميقة التي يثيرها المتخيل الشعري، والتي تتصل بماهيته الإبداعية، وأثر عمليات الإدراك الذهني في نتاجاته»[3]، فـ"باشلار" كانت لديه معرفة بالطبيعة وركز أبحاثه عليها وعلى إدراكها على نحو جديد يجعلها دلالة تشكّل الصّور التي تضبط المعنى على نحوٍ معين.

أمّا في ما يخص الخيال فهو دائمًا ما يبحث عن تكوين علائق جديدة مبتكرة، لأنّ «الخيال في تجاوز باستمرار مظاهر الأشياء وعلاقاتها الطبيعية الواضحة ليكشف أسرارها المكنونة التي لا يصل إليها النظر العقلي والإدراك الحسي، كما أنّه لا يتعامل مع اللغة باعتبارها أداة للتواصل المباشر، ولا يقف عند الدلالات المعجمية المحدودة للكلمات والعبارات، وإنّما يبحث عن المعنى المجازي الخصب والمتجدد، الذي ينطوي على عوالم إيحائية لا متناهية، ويروم بذلك أن يفجر الطاقات الشاعرية المكنونة ويطلق عنان التأملات

---

[1]-محمد علي الكردي، فلسفة الخيال عند باشلار، نظرية الخيال عند جاستون باشلار، المرجع السابق، ص218.

[2]-غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص152.

[3]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، المرجع السابق، ص114.

الحالمة»[1]، وبالنظر إلى كل ما قيل حول الخيال وعن دوره في كسر كل ما هو مألوف وتجاوز المحدود، يتبين دور المبدع في عملية تخيل هذه الصور الجديدة باعتبار أنّ هذه الأخيرة قد تتخذ عدّة أشكال تعبيرية، وحسن اختيار المبدع لشكل معين أو لصيغة معيّنة هو ما يعطي الإبداع قيمته؛ «فليست الصورة الشعرية مجرد حالة شعورية تعيد فيها الذات تشكيل ظواهر العالم ونُظُمه بطريقة مُغايرة لضوابط الإدراك الحسي ومقتضياته الذهنية، وليست أيضًا مجرد رؤية جمالية تخرق عبرها النفس الشاعرة الأساليب المعتادة في النظر إلى الأشياء والتفاعل معها، بل هي كذلك تجربة تعبيرية ذات أساس لغوي تروم تخليص الكلمات والعبارات من دلالاتها المباشرة والصريحة التي تقترن بها، في الاستعمالات اليومية للغة، وكذا من مضامينها الإيحائية المحدودة التي غدت مألوفة ومستهلكة في التخايُّل المشهورة لتفتحها يدل ذلك على إمكاناتها التعبيرية الحيّة والمتجددة»[2].

هكذا ربط الفيلسوف بين الخيال والشعر، فأعطى للخيال دورًا مهمًا في تكوين الصور الشعرية وفقًا لمعطيات طبيعية جعلها باشلار محركًا تعطي الطاقة والتجدد للإبداع وبها يبتعد المبدع عن كلّ ما هو مألوف، وعلى وفق ما تقدّم نجد أنّ باشلار اهتم بموضوع الخيال وعلى الرغم من كلّ الانتقادات التي وجهت له بخصوص دراسته هذه إلاّ أنّه لا يمكن أن ننكر جهده في دراسة الصور المُتخيلة وكذا ربطها بالجانب الأدبي.

ونافذة القول إنّ اعتناء الفلاسفة والبلاغيين والأدباء بموضوع "الخيال" كان ناتجًا عن وعيهم التام بأهميّته، ليس في الحياة الاجتماعية فقط، وإنّما في العملية الإبداعية أيضًا، والتي يتطلبها الفنّ ويجب توفرها خاصةً لدى فئة الشعراء، ونجد من الفلاسفة من يقرن "الخيال" بالعبقرية، فالخيال دور مهم في تشكيل المعاني وتناسبها وفي ترك أثر لدى المتلقين، إذ نجد أنّ فلاسفة العرب ركزوا كثيرًا في دراساتهم على الشعر بوصفه الفن الذي أتقنه العرب قديمًا، لذا نجد أنّ بحوثهم انصبت في مجال قول الشعر فجاءت عميقة مفصلة، فتحدثوا عن تأليف الخيال للمعاني وصولاً إلى دور الخيال في تأليف الأوزان والقوافي لبلوغ درجة من الإبداع والبراعة في صناعة الشعر، أمّا الفلاسفة الغرب فقد عملوا على تفسير ظاهرة "الخيال" إلى قوى مدركة على مستوى العقل أو الحس، ومن ثمّة تجاوز الفلاسفة العرب هذا الطرح ووسعوا

---

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، المرجع السابق، ص115.

[2]- المرجع نفسه، ص122.

من دائرة اشتغاله للمتلقي أين كان للشعر على وجه الخصوص القدرة على التأثير في المتلقين.

2- تعريف المتخيل اصطلاحًا:

للمتخيل تعريفات عدّة «فقد استعيرت كلمة imaginaire (متخيل) من الكلمة اللاتينية imaginarius سنة 1480م، تعني كلّ المعطيات التي تنافي الواقع ولا تطابقه»[1]، ويرد تعريف آخر للمتخيل في المعاجم الغربية على أنّه: «حسب باسكال، الذي وظف هذا المصطلح سنة 1659، وقد وظفه لوصف الأشياء التي لها وجود في ذهن الإنسان، بينما دلت سنة 1820م مع دوبيرانM. DEBIRAN على النتاج الذي ينتجه الخيال»[2]ونستخلص من هذين التعريفين أنّ المتخيل هو كلّ ما يوجد في ذهن الإنسان لا الواقع، وهو نتاج الخيال وصادر عنه.

ولقد «بدأت الدراسات العربية تستخدم هذا المصطلح منذ الثمانينات، وهذا المفهوم يحاول اختزال العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية، وهو عالم لا يختلف كثيرًا عن العالم الذي يعتقد أنّه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أنّ مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصوّرًا ذهنيًا يحدد شبكة من العلاقات التي تناقض ما يتصور كونه قابلاً لأن يحدث فعلاً في الواقع»[3]، يأتي هذا التعريف ليخالف قليلاً التعريفات السابقة؛ في كونه لا يختلف عن الواقع كثيرًا فهو قابل لأن يحدث فعلاً في الواقع.

وقد ورد هذا المصطلح في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب على أنّه «تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبّر عن شيء حقيقي موجود»[4]، فهذه الصّور الذهنية وإن لم نجدها في الواقع لكنّها تستمد منه وتحاكيه. والملاحظ أنّ التعريفات متقاربة جدًا ومقتضبة، فهو «عملية إيهام موّجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفًا، والعملية تبدأ بالصورة المُخيلة التي تنطوي عليها القصدية، والتي تنطوي في ذاتها مع

---

[1]- J. DUBOIS et Ali, la rousse de la langue Française. op. cit p934.

[2]-A-REY, LE ROBERT, Op cit, p997 .

[3]- سهيلة زرزار، شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي، مخطوط مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شعبة البلاغة وشعرية الخطاب، إ/ عزيز لعكايشي، جامعة محمد منتوري قسنطينة، الجزائر، 2007، ص19.

[4]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المرجع السابق، ص91.

معطيات بينهما وبين الإشارة المنجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية عندما تستدعي خبرات المتلقي المخزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصورة المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفًا، وذلك أمر طبيعي مادام التخييل ينتج انفعالات تقضي إلى إذعان النفس، فتنبسط إلى أمر من الأمور أو تنقبض عنه»[1]؛ فللمتخيل قصدية في جذب القارئ والمتلقي وإثارته عن قصد، ويحدث هذا عن طريق ترجمة الصورة الذهنية إلى إشارة موحية وتكون الصور الذهنية مخزنة في ذهن المتلقي وحين يتلقى تلك الإشارات يتم استدعاؤها أو استرجاع الصور الذهنية المخزنة وتتم عملية الربط بينهما في اللاوعي وحينها يصل الأديب/ أو الشخص المتخيل إلى غايته وهي إثارة المتلقي إما تنبسط أو تنقبض حسب الإرادة السابقة للمتخيل فتحدث عملية الإيهام.

3- تعريف التخييل اصطلاحًا: (التخييل)

عُرّف هذا المصطلح على أنّه «تعريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بما تستأنس النفس به، فربّما أفاد التصديق والتخييل، وربّما شغل التخييل عن الالتفات به»[2]، وهو في تعريف آخر: «التخييل شيء متميز عن الإحساس والتفكير، وأنّه بدون التخيّل لا يحصل الاعتقاد، وأنّ التخيل ليس إلا قوة أو حالة نحكم بها ونستطيع أن نكون على صواب أو على خطأ»[3]؛ يحدد أو يحصر التعريفان مصطلح التخييل في القدرة على تغيير الأشياء التي يتحكّم بها الإنسان التي قد تكون على صواب أو على خطأ.

وقد أُخذت هذه الكلمة «(تخيُل) من الكلمة اللاتينية imaginari سنة 1290 واستُعملت سنة 1314م لتدل على تكوّن الصّور في الذهن، واستُعملت سنة1475/1440م للدلالة على الاختراع، وبعدها في سنة 1690م أصبحت تُستخدم في حقل الأدب والفنون الجميلة

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص58.

[2]- عثمان موافى، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، دط، ج1، القاهرة، مصر، 2005، ص135.

[3]- ينظر: شوملت ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1955، ص09.

للدلالة على تخيل الشخصيات أو مشاهد معينة»[1]، ونُلاحظ أنّ هذه المصطلحات مشتقّة أو ذات صلة بمصطلح "الخيال".

4- تعريف المخيلة (المخيال) اصطلاحًا:

هي «قوّة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص، ومن التعريفات المختلفة التي أُعطيت لهذا المصطلح عبر العصور:

أ- القدرة المسؤولة عن استحضار الصوّر المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن.

ب- القدرة على توليف هذه الصوّر توليفًا جذابًا.

ت- القدرة على توليفها توليفًا خادعًا للعقل.

ث- قدرة الفنان على إسقاط مشاعره فوق موقف أو شخصيّة إسقاطًا ينتج عن التفاعل المتعاطف معها.

ج- الملكة التي تمكّن الذهن من إبداع رموز للمفهومات المجرّدة.

ح- والمرادف الشعري أو الفنّي للحدس الصوفي.

خ- قدرة الإنسان على تشكيل مالا شكل له من غير تدخل من ناحيته»[2]؛ يجمع هذا التعريف بين عدّة مفاهيم لمصطلح المخيلة عبر العصور، والتي تُشكّل في النهاية مفهومًا مُتكاملاً فهو استحضار واستدعاء الصوّر في الذهن وتشكيلها تشكيلاً جذابًا يوهم العقل ويخدعه، وهذا عن طريق إعطاء الشخصيات والمواقف أبعادًا عاطفية وجعل للمفاهيم المجرّدة رموز وإشارات وصور، كما اعتبروها موازية للحدس الصوفي في الشعر.

ويتبين في خاتمة دراسة مصطلح المتخيل أنّه قد «تعددت التشكيلات الصرفية له، وهذا ما يجعلنا نرجع إلى الجذر اللغوي له الذي تفرّعت عنه هذه التشكيلات اللفظية، التي تتقاطع فيما بينها من الناحية المفاهيمية وتحتفظ بخصوصية كلّ منها، فكلمة "خيل" مكوّنة من "الخاء والياء واللام" وهي حروف مباني أصليّة تتشكّل منها كلمات اشتقاقية أخرى كالمخيّلة بكسر الياء (مصدر الخيال)، والخيال منتوج المُخيلة والتخييل»[3]، والتخييل وسيلة الأدباء في الخروج بالنصوص الإبداعية من الوظيفة الإخبارية المباشرة للخطابات العادية

---

[1] - REY, LE ROBERT, Ibid. p997.

[2] - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المرجع السابق، ص91.

[3] -جميل حمداوي، مفهوم التخييل الروائي، محطة مقالات، 19 أوت 2006، الموقع الالكتروني: http://www.dorob.com/archives/p/:338.

إلى نصوص أدبيّة لها سحرها وشعريتها وجماليتها، فالخيال يحوّل النصوص إلى قطع فنّية تمارس سحرها على القراء بفضل سياقها العجائبي والتصوير الفنّي الدقيق، والخروج من المألوف، لذا ولفرط أهميّة عنصر "الخيال" في تكوين النصوص والإبداعات الأدبيّة غدا من الواجب التطرق إلى تعريفه وبيان طُرق اشتغاله، كونه قوّة تُحرك النص والقارئ معًا فلا يختلف اثنان في مدى أهميّته في العملية الإبداعية عامةً والأدبيّة على وجه الخصوص والتحديد.

5- تعريف التاريخ اصطلاحًا:

تعددت التعريفات الاصطلاحية لمفهوم "التاريخ" ، فقد عُرّف على أنّه مدونة العصور الخوالي وكتابها الحافظ لأخبارها، أو هو التدوين القصصي لمجرى الأحداث العالمية كلّها أو بعضها، ومن قبله عُرّف أيضًا على أنّه فن يقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياساتهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا[1]، يتبين من هذين التعريفين أنّ "التاريخ" هو مجموعة من الأحداث الماضية المدونة الخاصة بأُناس أو أمم أو حضارات كانت في عصور مضت، وتكمن أهميته في أمور الدين والدنيا، وقد عُرّف أيضًا على أنّه «جملة من الأحوال والأحداث التي يمرّ بها كائن ما، وتصدق على الفرد والمجتمع، كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية وعدّ هيجل التاريخ جزءًا من الفلسفة لأنّه ليس مجرّد دراسة وصفيّة، بل هو أقرب إلى التحليل وبيان الأسباب[2]»، يتفق هذا التعريف مع التعاريف السابقة في أنّ التاريخ هو عملية إخبار أو كتابة أحداث ماضية خاصة بالشعوب، يصف فيها أحوالهم ونمط عيشهم وسياساتهم ومآثرهم، وليس هذا فقط، فقد أضاف "جورج هيجل" Georg " Wilhehm Friedrich Hegel" نقطة مهمة وهي أنّ التاريخ عملية تحليلية لتلك الأحداث وذلك لمعرفة أسبابها.

ونجد تعريفًا آخر لمفهوم "التاريخ"، وهو أكثر دقة لأنّه يُغطي ثلاثة معانٍ وهي.

---

[1]- ينظر: حسين النجار، التاريخ والسيّر الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، القاهرة، 2000، ص09.

[2]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص82.

1) التاريخ كواقع ومسار وصيرورة موضوعية، ما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن الذات والنظرة الفردية.
2) التاريخ كخطاب، ونوع معرفي، يأخذ التاريخ كموضوع علمي وبحثي، ويعطيه وجود عبر إجراءات خطابية ومفهومية.
3) التاريخ كحكاية أو قصّة أو أقاويل أو حكي أو سرد أدبي، ما يقُصّه الأدب ويصوّره النّص، وتُقيمه مادة لتشكيل أدبي تمتلك بُعدها التاريخي[1]

فالتاريخ هنا مقسم إلى ثلاثة أصناف؛ فهو إمّا مجموعة وقائع وأحداث خاصة بمجتمع معين، وهي أحداث موضوعية بعيدة عن الأحكام الذاتية، أو هو موضوع بحثي في خطاب علمي، أو هو موضوع حكاية ضمن سرد أدبي، وتلتقي هذه الأصناف الثلاثة للتاريخ في كونه أحداثا ماضية خاصة بشعب ما، كما تختلف الأصناف الثلاثة في طريقة الإخبار عن التاريخ أو طريقة صوغه، وكذلك من حيث الموضوعية فيه، إذ يختلف التاريخ من كونه حدثا واقعيا، والتاريخ الذي يرد في المتون الروائية، لذا نجد بعض الباحثين في ميدان الأدب يعرّف التاريخ من المنظور الأدبي أو يربطه بالأدب، فنجد مثلاً شكري عزيز ماضي يعرّفه على أنّه: «حكاية عن الماضي أو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت، لكنّها قابلة للتحوّل والتفسير والتأثير، وهي أحداث ووقائع تترك بصمتها وآثارها في الحاضر والمستقبل، وتُسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامةً والفعل الإبداعي ومنه الروائي خاصةً»[2]؛ إذ يتبين لنا من هذا التعريف أنّه يتفق هو الآخر مع التعاريف السابقة، لكنّه يضيف نقطة مهمّة وهي كون التاريخ مادة للإبداع ومنه الأدبي.

ونجد الكثير من الإبداعات والفنون تستثمر مادة "التاريخ" في مضمونها ومنها الأدب وجنس الرواية بالأخص الذي يتخذ من "التاريخ" مادة له، وموضوعًا له، ولا نعني بذلك «تقديم الأحداث للقارئ بالدرجة الأولى لأنّ وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمّة، وإنّما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارًا ينطلق منه

[1]- ينظر: عمار بلحسن، نقد لمشروعية الرواية التاريخية الجزائرية، التبيين، الجاحظية، ع7، الجزائر، 1993، ص95.

[2]- عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص145.

لمعالجة قضيّة حيّة من قضايا مجتمعه الراهنة»[1]، وتختلف وثائق التاريخ عن الرواية التي توّظف المادة التاريخية دون إقصاء عنصر الخيال من العمل الأدبي، وهذا ما سنبينه في أحد مباحث الفصل الأوّل المعنون بـ: "بين توظيف السارد والمؤرخ للتاريخ"، «فالرواية التاريخية عمل سردي فنّي، لم يُكتب بقصد أن يكون مرجعًا في التاريخ، بل قد تصير من أهم المصادر التاريخية كإطار للبحث في منظومة القيم الأخلاقية والحضارية (...)، ويمكن للفنّان/ الروائي أن يعود إلى هذا السجل كمصدر توثيقي، فيقارن ويختار، طالما أنّ هذا التاريخ هو سيرة الأفراد والشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم، وإحباطاتهم،(...) ويأتي الروائي إلى هذا الموروث المتنوّع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفيّة، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة تتناسب وشروط عمله الفنّي»[2]؛ يختلف إذن "التاريخ" الذي يكتبه المؤرخ و"التاريخ" الذي يكتبه الروائي، بل وتختلف الروايات الموّظفة للمادة التاريخية بين روايات موّظفة للتاريخ، وروايات تاريخية.

[1]- شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، مصر، 1997، ص30.

[2]- نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع09، جوان 2011، ص42.

الفصل الأوّل

أوّلاً: بين سرد الروائي والمؤرخ للتّاريخ:

يحتل" التّاريخ" موقعًا مهمًّا وخاصًا لدى الأمم والشعوب، بل يمكن أن نقول إنّه لا يعدّ فقط تاريخًا للشعوب وماضيها، ولا هو عبارة عن أحداث مضت وتم تدوينها فقط، بل أصبح يمثل جزءًا لا يتجزأ من هوية الشعوب وعنصرًا مهمًا في تكوين حضاراتها وثقافاتها وحتى سياساتها، ولفرط أهمية "التّاريخ " سعى المؤرخون إلى تدوينه كما سارع الأدباء إلى توظيفه في متونهم وإبداعاتهم الشعرية والروائية وغيرهما، كما نجد أنّ "التّاريخ" حاضر أيضا في فنون أخرى مثل: السنيما والمسرح والرّسم ...الخ وهذا دليل على أهميته الكبيرة.

وبما أنّ الرواية تقوم على تداخلٍ في الخطابات وتتبنى عددا لا حصر له من الفنون والعلوم لأنّها تحتويهم كونها تجربة إنسانية دوّنت ووظفت مادة "التّاريخ" ونهلت منه على غرار تلك الفنون، غير أنّ هذا التوظيف أثار تساؤلات عديدة منها ما تعلق بمدى صحة "التّاريخ" الموظف في المتون الروائية، كما نجده صحيحًا في الوثائق التّاريخية لدى المؤرخين؟ بصيغة آخرى: هل التاريخ المبثوث في ثنايا الروايات حقيقي مثلما نجده في كتب التّاريخ؟

ولفهم هذا الإشكال وتوضيح ملابساته قدّم المختصّون في العلوم السردية تمايزات مهمّة لإدراك الفروق بين السرد التّاريخي والسرد الروائي، « فجيرار جينيت يقيم تعارضًا بين السرد الحدثي Récit Factuel الذي يقدم نظامًا اعتمادًا على مصادر أخرى، والسرد التخييلي Récit Fictionnel الذي لا يعترف بالنظام التسلسلي للأحداث، كما أن السرد الوقائعي (الحدثي) والسرد التخييلي يتمايزان جوهريًا باستعمال الانقطاعات الزمنية ...»[1]، إذ يرى "جيرار جينيت" أنّ السرد التاريخي حال السرد الواقعي وليس الحدث، إذ يعتمد أساسًا على التسلسل والتتابع الأحداثي والزمني، وهذا مالا يعترف به السرد التخييلي (الروائي)، ويضيف "جنيت" أنّ ما يميّز هذا عن ذاك هو عنصر الزمن، إذ هو الاختلاف الجوهري بين كلا السردين أكثر من أي شيء آخر ، حتى إنّه أكثر من طريقة عرض "التاريخ" حدّ ذاتها.

1- جيرار جينيت، العتبات من النص إلى المناص، تق: سعيد يقطين، تر: عبد الحقّ بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص73.

فالروائي يحمل حسًا عاليًا بالإلتزام بقضايا شعبه، لكنّه «رغم اتكاء الكاتب الروائي على واقعه المعيش في استقاء مادته الروائية، الاّ أنّه لا ينقل أحداثه وشخوصه كما هي، وانّما يسعى من خلال عمله الى صياغة الواقع صياغة جديدة، فالعمل الروائي شديد الارتباط بحياة الكاتب وتجربته العملية واهتماماته الحياتية والمعرفية»[1]، اذ نجد أنّ الرواية في مُجملها مرتبطة بحياة كاتبها وتدخل مجال اهتماماته، لكنها مع ذلك لا تنقل الواقع بأمانة وصدق، وللفهم الجيّد لفّن الرواية يجب إدراك مكوّناتها والكيفيّة التي امتزجت بها فيها.

ينفتح النّص الروائي على حياة الشعوب اليومية، «فقوام المادة الروائية التي يحتويها النّص مجموعة من التفاصيل الحياتيّة تظهر داخل النّص على صورة أحداث وأفعال وأفكار تعيشها شخصيات إنسانية روائية في الوقت ذاته، ويستمد الكاتب مادته من خلال علاقاته وقناعاته ومعارفه التي يكتسبها جراء تفاعله مع الواقع، لهذا تغدو صياغته لنّصه عملية تركيب لهذه التفاصيل الحياتيّة داخل وحدة عضوية»[2]، إذ ينطلق الروائي أو الكاتب من قناعاته وأفكاره وثقافته والتراكمات المعرفية التي تحققت نتيجة لتفاعلاته مع الواقع وعلى هذا الأساس يتم بناء معمارية النص الروائي، «وآلية تركيب المادة الروائية في وحدة حيّة عضوية هي عملية تتم انطلاقًا من الخيال أو المخيّلة ،فالنّص الذي هو وحدة حيّة هو أيضًا تحقق مادي للتخييل»[3]، فالسياق الذي تفرزه المدونة الروائية هو مزيج مما هو واقعي وما هو متخيّل ،إذ يستغل الروائي فضاء الرواية ليجمع فيه عناصر الرواية، وما اكتسبه من واقعه في طابع تخييلي ،وهذا ما يجعل الرواية تكتسب بعدا فنًّيا جماليًا.

نستنتج من هذا أنّ «النّص الأدبي بالرغم من الخصوصيّة الفردية إلاّ أنّه نتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه، والباحث عن المتخيل في الأدب هو في الحقيقة بحث عن السوسيو-تاريخي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه، والأدب يتم فيه تقديم المقولات النتائج وبعد ذلك يأتي البرهان عليها

1- فؤاد المرعي، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة تشرين للدراسات والبحوث، مج14، ع2، 1992، ص164.

2 - المرجع نفسه، ص164.

3- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص42.

من خلال تحليلها ومناقشتها انطلاقًا من قناعة أنّ الأديب ينطلق من واقع ويعبّر عنه»[1]، ويتضح مما سبق أنّ ارتباط الرواية بالواقع هو ارتباط بالتاريخ، وما يربط بينهما هو "الخيال"، الذي يعيد النظر في الواقع وذلك بإعادة بعثه أو ترتيبه بطريقة تناسب الروائي وتوجهاته واهتماماته الواقعية، فالذي يميّز الكتابة الروائية هو تشّظي «لما هو خطي و أفقي وخلخلة منطق الثبات والسكون الذي يحكم أحداث الوقائع المنجزة ، وذلك من خلال ما يقوم به الكاتب من موضعه لهذه الأحداث في أزمنة وأمكنة مفارقة لمثيلاتها في الواقع، لأنّ هذه الأزمنة و الأمكنة تمثل الفضاء الذي يخلقه النص الذي هو بدوره مفارق من حيث المكونات وتعالقها للواقع، فالروائي له حريّة الاختيار في ترتيب مادته الروائية وعرضها لكنّه كخالق مبدع للنّص، لا يعرض أحداثها منذ البداية إلى النهاية كما جرت في الواقع كما يفعل المؤرخ ، إنّما يقوم بعملية اختراق لكتلة الأحداث المعروضة، ونقطة الاختراق هذه تحددها رؤية الكاتب المؤسسة على موقف وموقع اجتماعيين، يلعبان دورًا مهمًا في التحديد الثقافي والجمالي لدى الكاتب»[2]، ومن هنا يتأتى لنا فهم "التاريخ" من منظور الروائي والمؤرخ، فالتوظيف الأمين للأحداث والتسلسل الزمني والتتابع الأحداثي الذي يرد وفق المجريات الواقعية والحيادية التي نلمسها عند المؤرخ تكون غائبة عند الروائي الذي يتمتع بحرية تامة في إيراد "التاريخ" حسب رؤيته الخاصة، وله أن يقدّم أو يؤخر ما يشاء حسب أهمية ذلك عنده و بحسب المتطلبات الفنيّة السردية النابعة أساسًا من مُخيلته.

فعندما تتم «السيطرة على كل الخيوط المتشابكة تضع الرواية مساراتها الحيوية فهي تدرج الوقائع التاريخيّة ضمن متخيل يعطي الإيهام بالحقيقة الموضوعية التي ليست مهمة إلاّ من حيث هي تعبير عميق عن لحظة متحركة في التّاريخ تستطيع الرواية إلقاء القبض عليها في كامل توجّهها»[3]، ويعني هذا أنّ الرواية تمّد اللحظة التاريخية حيوية وديناميكية وحرية بفضل المتخيل من خلال الوصف الذي يقرّب و يجسّد الحدث للمتلقي «فحياة البشر تدرك على نحو أسهل وأمتع حين يجري تمثيلها بالتخيلات التاريخية ،لأنّ فهم الذّات هو عملية تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضلاً إياها عن بقيّة الإشارات

1- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، المرجع السابق، ص42.

2- المرجع نفسه، ص42.

3- عبد الله إبراهيم،التخيُّل التاريخي، جريدة الأيّام العراقية، ع5775، العراق، (دت)، ص17.

والعمليات والرموز(...) فيجب التفريق بين التّاريخ الذي هو خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكّمة في تتابع الوقائع والرواية التي هي خطاب جمالي تتقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية»[1]، فالتّاريخ والسرد الروائي يختلفان ويتعارضان، فقد شكّلت مسألة توظيف التاريخ في السرد الروائي إشكالية تتمثل في الجمع بين ما هو تاريخي الذي يتميّز بالواقعية والصدق، والسرد الروائي الذي يقوم على الخيال والتخيل، والإشكالية التي تطرح هنا هي : كيف يتم الجمع بين ما هو حقيقي وما هو متخيل؟

تردّ آمنة بلعلى على قضية المزج بين التاريخي والمتخيل إذ تقول: «فالمتخيل بقدر ما يبدو في تعارض مع الواقع و التاريخ، بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكلّ عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع»[2]، ونجد الباحثة "آمنة بلعلى" في هذا القول تقرّ بالاختلاف والتعارض الموجود بين المتخيل والتّاريخ، لكنّها تعطي الحقّ والمشروعية للمتخيل في النهل من التاريخ و سرده بطرق عديدة. أمّا "عبد الملك مرتاض" فيتجه الى شرح المسار الوظيفي للسرد، إذ يرى: «أنّ وظيفة التبليغ تنهض أساسًا على الفنيّة أي على الجمال،(...) ذلك أنّ فلسفة هذا التبليغ في الفن تنهض على توظيف الجمال الفنّي أساسًا»[3]، نستنتج مما تقدم أنّ الاختلاف أو الخصوصيّة في مسألة المزج بين التاريخ و المتخيل مسألة قائمة لا يمكن تجاهلها خاصةً مع وجود فروق جوهرية بينهما، وعلى الرغم من هذه الفروق والاختلافات إلاّ أنّ هذا لا يمنع الرواية من النهل والأخذ من التاريخ ،لأنّ « التاريخ معرفة و الرواية تحليل»[4]، فالرواية في نهاية الأمر تأويل وتحليل للتاريخ، وهذه الجدلية بينهما في الأخير هي تكامل بحيث يدخل كل منهما في لحمة الآخر وسداه[5]، وهذا الترابط بين المتباعدات والمختلفات هو ما يخلق فجوة وغموضًا ساحرًا يأسر

1- ينظر: عبد الله إبراهيم، التخيُّل التاريخي المرجع السابق، ص17.

2- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص55.

3- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هوما للنشر، ط1، الجزائر، 2007، ص79.

4- سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص28.

5-ينظر: قاسم عبد قاسم، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، مصر، 2001، ص128.

المتلقين ويجذبهم إليه في عالم تخيلي ذي مرجعية واقعية تسحر القراء من جهة وتجعلهم يصدّقون هذا العالم من جهة أخرى، وهذا هو سحر السرد التخييلي الذي «يختلف اختلافًا جذريًا عن الكتابة التاريخية .إذ يطوّر مؤلّف الرواية عالمًا متخيلاً وينتج القصّة والخطاب السردي الذي يناسب إنتاجه النص السردي على خلاف من ذلك يفكّك المؤرخون معظم الأحداث ويؤلّفون وصفًا للأحداث الممكنة من مصادره»[1]، فليس دائمًا المؤرخ صادق - للأسف- في نقل الحقائق فقد غابت مصداقية المؤرخين مع انحيازهم للقوى العظمى في نظر بعض الروائيين، وهذا ما جعل التاريخ يدخل للمتون الروائية في محاولة لإيجاد أجوبة عن أسئلة شغلت النّاس ولم يستطع المؤرخون الإجابة عليها، أو ربما إجاباتهم لم تكن مقنعة كفاية، أو لسد ثغرات تركها المؤرخون فجاء الروائيون بوصفهم الشريحة المثقّفة للوطن يسائلون هذا التاريخ و يعيدون بعثه في متونهم حريصين على سد تلك الثغرات و الإجابة عن تلك الأسئلة أو مجرد إثارتها فليس من الضروري بالنسبة لهم الإجابة عنها بقدر ما يهمهم إثارتها خاصةً وأنّ «كتابة التاريخ دائمًا منحازة فهي في الغرب وأوروبا تعكس المركزية الأوروبية الثابتة للديمقراطيات الغربية»[2]، ويمكن القول إنّ التّاريخ شغل المتن الروائي حين بدأ التشكيك في مصداقيّة المؤرخين الذين يدّعون المصداقيّة والموضوعيّة ويسعون إلى تغييب الحقائق.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى الصعوبة التي تعترض مهمّة الروائي في تعاملاته مع هذه المادة الحساسة جدًا، وفي إعادة بعثها وتشكيلها، «فالسرود التخييليّة تخلق عالمًا تخييليّا، بينما المؤرخون جميعًا يحاولون أن يمثلوا العالم الواقعي نفسه في سرد تفسيري، ومن تعدّد للمنظورات المختلفة، وبوصفنا قراء فإنّنا نفكّك القصة (الشخصيات، البنية، الأحداث) من النّص السردي للرواية، بينما في الكتابة التاريخية، فإنّ المؤرخين هم الذين ينتجون القصّة على قاعدة مصادرهم ويجمعونها في شكل لفظي»[3]، بحيث تعدّ مهمة الروائي أعقد من مهمّة المؤرخ الذي يسعى فقط إلى تجميع المعلومات وتدوينها،بينما يسعى السارد إلى

1- فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، وهران، الجزائر، 2018، ص20.

2- المرجع نفسه، ص20.

3- المرجع نفسه، ص21.

خلق عالم متكامل وليس مجرّد وصف للواقع ، كما يُتيح الروائي والمبدع عامةً في نصّه الفرصة للقراء للمشاركة في تحليل وتفسير الأحداث والشخصيات وكل ما يرد في سرده .

ويقول الباحث "بويجرة محمد" في هذا السياق ضمن مؤلَّفه " المتن الروائي المخيال والمرجعية": «أنّني أحسب أن تلك المتون أصبحن الآن بحاجة الى قراءة تأويلية بدل القراءات التقليدية، لأنّ التأويل في حدّ ذاته يكسب شرعية التعاطي مع النّص وفق روافد فلسفية وجمالية مما يؤدي الى الدخول في دهاليز الجدلية المثمرة بين نظامية العقل وانهمار العاطفة والغرائز وذلك كله يتم وينجز في المتن الروائي على ضوء التناسق والانسجام مما يوصل للمتعة والاندهاش»[1]، فعملية التأويل

إنّ الفّن الروائي يتخذ شكله وقوانينه وخصوصيته في حجب المعاني مما يستدعي إعمال العقل في تأويل المسائل، وهذا ما يُكسب تلك المتون حياةً وحركيةً وجماليةً تشّدُ القُراء،«فالطرق التي يتم فيها تصوير الأحداث الموصوفة وربطها وجعلها منطقية معّرضة للإستفسار النقدي: فلا يجب أن تقرأ التواريخ بوصفها علامات لا لُبس فيها ولا غموض للأطراف التي ترويها، بل بوصفها بُنى رمزيّة واستعارات موّسعة تقوم بتشبيه الأحداث المذكورة فيها بشكل معين(...) فالأحداث التّاريخية لا تعني شيئًا في حدّ ذاتها بل تتوّلد معانيها من الطرق التي يتم وصفها وربطها بها»[2]، فالتاريخ السردي الموّظف في الرواية قابل للنقد والتساؤل والشك في صحته وقابل لتمحيصه، ومن ثمّة إثباته أو نفيه، ففي عالم الرواية يحكم المتخيل الرواية ويشكّله في أيّ صفةٍ شاء .

والرواية جنس أدبي يستثمر المادة التاريخية لحسابه مستغلا التخييل الفني لإعطاء دفقة جديدة للإبداع، ولا يدّعي الروائي بهذا احتلال مكانة المؤرخ، كما لا ينهب الأخير التخييل الروائي ...ومن البديهي أن يكون التاريخ بالنسبة للروائي مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها، والتاريخ من هنا لا يقوم إلاّ بالخضوع للكتابة

1- بشير بويجرة، المتن الروائي، المخيال والمرجعية، دورية محكمة يصدرها الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، (دت)، ص153.

2- فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، المرجع السابق، ص21،22.

التخييلية، مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخييلي، والأمر إذن يتعلق بمهنيّة الروائي حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية مما يضعنا أمام إشكالية حديثين:

1/ الحديث التاريخي للمؤرخ الذي يريد نفسه موضوعيًا، لأنّه يخوض في مادة جموعية .

2/ الحديث التخييلي الذي يجد نفسه مبدعًا للمعنى، في اتكائه على ذاتية تنزع به لاستكمال الحقيقي بالتاريخي، وإعادة خلق التاريخ من قبل الروائي، وإعادة كتابته لا يعني واقعيته، فكل ما يدخل عالم التخييل يخضع لمخيلة وذاتية الروائي ولا يمكن التسليم به كحقيقة كاملة[1]

ونستطيع القول إنّ الروائي يأخذ موقعًا خاصًا في بناء الحقائق وإقامتها ضمن عالم تخييلي، وإبداع صور تثير دهشة القارىء، في حين نجد أنّ المؤرخ يكتب كل ما هو واقعي يقيني ويسعى إلى توثيق كل ماهو واقعي انطلاقًا من مصادر معيّنة.

غير أنّ لـ "بول ريكور" Paul Ricoeur طرحًا آخر في هذا الموضوع بعتبار أنّ السرد – مثل ما أسلفنا القول- هو عنصر مشترك بين الفن الروائي وبين التأريخ بوصفهما خطابين يجتمعان في عنصر الحكيّ «فقد أسندت للسرد التاريخي مهمّة تمثيل واقع يقدّم نفسه للشعور الإنساني»[2]، الاختلاف بين كلا السردين واضح تمامًا فهو يكمن في الكيفيّة أو الأسلوب الذي يخرج به، «فليس الخلاف أن يفرض المؤرخون صيغة سردية على مجموعات أو متواليات من الأحداث الواقعية التي يمكن تمثيلها بما لا يقلُّ شرعية، في خطاب آخر غير سردي، بل إنّ الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي. وطبيعة السردية هي التي تميّز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية (تلك التي تفتقر إلى تلك البنية)، ولأنّ الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية فللمؤرخين الحقّ في اعتبار القصص تمثيلات صادقة على هذه الأحداث، ومعادلة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرات لها»[3]، إنّ الجدة في طرح "ريكور" للتاريخ السردي يكمن في طريقة بعثه وتصوّيره، ومن ثمّة في تمحيصه بوساطة آليات يفرضها المنهج التاريخي العلمي الذي يشتغل فيه، والذي يعطيه

1- ينظر: سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، المرجع السابق، ص25.

2- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، المغرب، ص188.

3- المرجع نفسه، ص189.

مجموعة من القواعد الممنهجة مثل "الملاحظة" و"النقد" و"الاستنطاق" كل الآثار والوثائق والمعطيات التاريخيّة مما يسمح ببناء معرفة علميّة تاريخية، وهذا للمحافظة على خصوصيّة المادة التاريخية نفسها، فالسرد التاريخي تعود خصوصيته إلى الحبكة[1]، وبنائها للنّص الفنّي وإعادة جمعها وتصوّيرها للأحداث في محاولة لمحاكاة الواقع، وتكون هذه المحاكاة هي تصوّر تأويلي له وهذا يعكس توجه ريكور للتيار التأويلي.

إنّ تركيز "بول ريكور" على " الحبكة" في السرد وإيلائها عناية فائقة بوصفها مفتاح النّص السردي لم يأت من فراغ، وقد حدد "بول ريكور" دورها في قوله: « ديناميّة دمجيّة تشكّل قصّة موحّدة وتامّة من أحداث متنوّعة»[2]، فللحبكة الدور الأهم على الإطلاق في عملية الجمع بين الأحداث التاريخية ضمن سيرورة زمنية أو بتعبير آخر ضمن الزمن الفنّي، فـ«صياغة الحبكة تميل إلى تغليب حدود تقلّبات التاريخ على الدلالات المباينة للأحداث المرويّة»[3]، وإنّ تركيز السرد على تقلّبات التاريخ من شأنّه أن يخلق تشعبات سردية وزمنية أيضًا في النّص السردي، على حساب تسلسل الأحداث ذاتها، ويمكن القول إنّ للحبكة دور مهم في مزج الاثنين معًا، ويكون "الحبك" بحسب "ريكور" في السرد ممّا اصطلح عليه "الهوّية السردية" وهي البؤرة التي يتمازج فيها التخييلي بالفنّي، والسردي بالتاريخي عن طريق السرد، ويتبلور بذلك تاريخ آخر غير ذلك المذكور في كتب التاريخ أو لدى المؤرخين، لأنّ «فهم الذات هو عمليّة تأويل، وتأويل الذات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفضّلاً إيّاها على بقيّة الإشارات والعلامات والرموز. والسرد يقتبس من التاريخ بقدر ما يقتبس من القصص الخياليّة، جاعلاً من تاريخ الحياة قصّة خياليّة، أو قصّة تاريخيّة، شابكًا أسلوب العمل التاريخيّ الحقيقيّ للسير بالأسلوب الروائيّ للسير الذاتيّة الخياليّة»[4]، إنّ "الهويّة

1- ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006، لبنان، ص41-54.

2- بول ريكور، الزمن والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج2، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006، لبنان، ص28.

3- بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009، بيروت، ص 379 .

4- بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، بيروت، ص 251.

السرديّة" هي المتحكّمة في خصوصيّة السرد، ذالك أنّ التأويل الذاتي للتاريخ وسرده في شكل ثوّرات ذاتيّة خاصة هو في الأساس ما يشكّل تلك الرموز والاختصارات والتقنيات التي ترضخ دائمًا لتلك الهوية الذاتية الساردة، فالتركيز على جانب من سرد التاريخ دون الآخر حسب رؤية الذات الساردة هو ما يخلق عالمًا مختلفًا، قصّة تاريخية أو تاريخ متخيّل.

كثيرًا ما تقاطع هذا المبحث مع فكرة تدخل "الأيديولوجيا" في سرد الأحداث التاريخية، باعتبار أنّ المتخيل ينطلق من الواقع المزدحم بتوجهات وأفكار مختلفة وتعدد زوايا النظر إليها -في كثير من الروايات الجزائرية- ويؤسس أحداثية الرواية، وباعتبار آخر يتمثل في التجسيد الأيديولوجي الواقعي للروائي في عالمه التخييلي، لذا وجدنا من المهم إفراد مبحث نتطرق فيه إلى الأيديولوجية في الرواية.

ثانيًا: أدلجة التاريخ من منظور روائي:

قبل الدخول في غمار هذا المبحث وبيان علاقة التاريخ بالإيديولوجيا في المتون الروائية نقدّم أوّلاً تعريفات اصطلاحية لمصطلح الأيديولوجيا، إذ يعرّف سعيد علوش المصطلح بقوله:

1)جُل الأفكار (الأحكام والاعتقادات) الخاصة بمجتمع في لحظة ما.
2)الأيديولوجيا نظام يمتلك منطقه وصرامته الخاصة في التمثيلية على مستوى: الصورة،الميث، الأفكار المفاهيم، بحسب حالات يحرر وجودها ودورها التاريخي في ظل مجتمع ما.
3)وتخص تمثيلية (الأيديولوجيا) جماعة اجتماعية،لا استمرارية نسبة ونظام قيمي، يرتبط بطبقات اجتماعيّة منتجة عبر هيمنتها الاجتماعية.
4)ولا تمثل الأيديولوجيا نظام العلاقات الواقعيّة،التي تحكم الوجود الفردي بل تحكم العلاقات الخيالية لأفرادها بالعلاقات الواقعية التي يعيش هؤلاء في ظلها"[1]

فمن هذا التعريف يمكن أن نفهم أن الأيديولوجيا هي مجموعة من الأفكار لمجموعة من الأفراد تكوّنت على مّر التاريخ، وأنّها ترتبط بمجموعة لها هيمنة في المجتمع، وفي تعريف آخر «استعملت الأيديولوجيا في القرن الثامن عشر على أنّها الأفكار المسبقة

1- سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في العالم العربي، المرجع السابق، ص41.

الموروثة عن عصور الجهل والاستعباد والاستغفال، واستعملها الفلاسفة الألمان، حيث تعني منظومة فكرية تعبّر عن الروح التي تحفّز حقبة تاريخية إلى هدف موسوم في خطة التاريخ العام»[1]، ويضم هذا التعريف استعمالات مصطلح الأيديولوجيا فقد كان يعني الأفكار المسبقة في عصور الجهل، ويعني عند الألمان الأفكار التي تعبّر عن فترة تاريخية معينة ومن هنا يتأتى لنا فهم علاقة التاريخ بالأيديولوجيا.

وقد استعمل الماركسيون مصطلح الأيديولوجيا للدّلالة على «منظومة فكرية تعكس بنية النظام الاجتماعي، فينظر إلى الأديولوجيا انطلاقًا من الأبنية الباطنيّة للمجتمع الإنساني الذي يتميّز بإنتاج وسائل استمراريّة ،(...) فالأيديولوجيا هي مجموع الأوهام والتعليلات والحيل التي يعاكس بها الإنسان الضحيّة وما يسميه بقانون الحياة، واستعمل فرويد مصطلح الأيديولوجيا كمجموع الفكرات الناتجة عن التعاقل الذي يبّرر السلوك المعاكس لقانون اللذة الضروري لبناء الحضارة»[2]، فالماركسيون كانوا على وعي كبير بدلالة هذا المصطلح أين رأوا أنّ للفّن والأدب أفكارًا متعارف عليها ضرورية لبناء الحضارات.

نلاحظ أنّ مصطلح الأيديولوجيا في جّل استعمالاته يدل على الأفكار لدى مجموعة من الأفراد، فكل من هذه الأنظمة يستعمل المصطلح بما يخدم توجهه، فالماركسية تربطه بالبنيّة الاجتماعية، فيما يرى البعض أنّها محظ أوهام يقصد بها التحايل على شخص، فهي تحمل مفهوم التمويه والتضليل ،أمّا فرويد فيربطها بسلوك الإنسان فقد عدّها كمبرّرات تعكس اللذة «ومن الواضح أنّ هذه الأقوال تحتوي على بنيّة مشتركة، وهي أنّ الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها، بل تتستر حقيقة باطنية وفي هذا التستُر ذاته تومىء إليها، وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة»[3]

ومن هذا التعريف نجد أنّ "عبد الله العروي" يرى أنّ الإيديولوجيا هي أفكار مستترة لا يمكن معرفتها إلا بوساطة إيماءات والمطلوب منا هو تأويلها للوصول إلى جوهر الحقيقة. وبالعودة إلى علاقة الأيديولوجيا بالتاريخ في الرواية، فيمكن أن نقول إنّه وسيط بينهما

1 - عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط7، الدار البيضاء، بيروت، 2007،ص 103.
2- المرجع نفسه، ص103،104.
3 - المرجع نفسه، ص43.

(التاريخ/ الرواية) وهو بمثابة جسر يوصل هذا بذاك « فالأدب هو إنتاج أيديولوجي يتواجد في علاقة مع اللغة ومختلف أشكال استعمالها، فهو إنتاج لا يوجد إلاّ بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ»[1].

والروائي بوصفه مبدعًا له توجهاته وأفكاره وقناعاته، يسقط كل ذلك في عملية إبداعية، وبوصف الرواية قالبًا أدبيًا يستطيع استيعاب كل هذه الظواهر فقد تضمنت أفكارًا وأيديولوجيات إذ «تعدّ الرواية نوعًا سرديًا يُشخص الوجود عبر تطوير اللغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي على الواقع الفعلي، ويجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التحقيق، ذلك أنّ الرؤية تضطرب في تشخيصها للعلاقة بين الفرد والمجتمع، وبين وعي قائم يمثل جملة من الأهواء والهواجس والأفكار والاختيارات والالتزامات والآمال الماثلة في ذهن الفرد الاجتماعي، ووعي ممكن يمثل غالبًا نقصًا للوعي القائم من حيث أنّه يعبّر عن رفض كل ما يشد الإنسان إلى القيم البالية والآداب البائدة وينشد واقعًا اجتماعيًا جديدًا تغمره قيم وآداب مختلفة»[2]، إذ تعبّر الرواية عن واقع بوساطة اللغة وتقدّم أيضًا وعيًا جديدًا يمكن أن يناقض وعي الواقع «ويخوض الكاتب باعتباره فردا اجتماعيًا مثقفًا صراعًا فكريًا وهو يُحاول تشخيص الانتقال من وعي قائم مترّسب متجذّر في ذهن الإنسان بفعل ظروف تاريخية واجتماعية ودينية وثقافية وسياسية واقتصادية ،إلى وعي ممكن لا يحضر إلاّ كحلم جميل يراود مخيلته ويدعوه إلى ترجمته في نص إبداعي تخييلي»[3]، إذ يسعى الروائي إلى ترجمة الواقع من خلال إبداعه في وعي جديد يراود مخيلته كحلم جميل، فكما يمكن أن ينقل الأديب أديولوجيته يمكن أيضًا أن يسعى إلى تغيير الأيديولوجيا في مجتمعه، ومن جهة أخرى يعيش المبدع أو الروائي تحديًا صعبًا «فالأديب الذي يملك موقفًا أيديولوجيًا معينًا يتمثل في قدرته على إقامة توازن بين الأيديولوجيا ومتطلبات الصياغة الأدبية، فالأديب الناضج والذي يستطيع أن

1- عمار بالحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984، ص92.

2- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2016، ص16.

3- المرجع نفسه، ص16.

ينشىء علاقة صحيحة من الانسجام من الأيديولوجيا والأدب وذلك من صميم مهمّته»[1]، فربط الأيديولوجيا بالإبداع الأدبي مسألة ليست بالهينة على الإطلاق، وهي بمثابة تحدي بالنسبة للمبدع أو الروائي فلا يجب أن يركز على واحدة دون الأخرى أو على حسابها «فالذين يهتمون بالفكرة ويهملون الصياغة اللغوية يحوّلون العمل الأدبي إلى عمل دعائي، لأنّه أدب لا ينتج فكره من داخله، ولا فلسفته من داخله، وهو أدب التعبئة الحزبية يكون فيه الأديب عاجزًا عن تجسيد رؤيته تجسيدًا فنّيًا، كما أنّ اهتمام الأديب بالتشيكل الفنّي دون الاهتمام بالفكرة أو بالموقف يجعل من عمله قاصرًا ،لأنّه يفتقد إلى شرط أساسي من شروط التجربة الأدبية المتمثلة في التواصل مع القراء»[2]، ومن هنا تتجلى صعوبة المزج بين الفكرة التي تمثل توّجه ومعتقد الإنسان وبين الصياغة التي تعدّ حجر زاوية أي عمل أدبي فنّي، فالتوازن بينهما أمر ضروري لا بدّ منه في أي عمل أدبي ناجح ،بحيث يكون الأدب عبارة عن فكرة ولغة وأي إخلال بالتوازن هو إخلال بالعمل وانتقاص من جودته آليًا .

ويشير الناقد "شكري عزيز ماضي" إلى قضية مهمّة وهي مسألة استقلالية كل من الأدب والأيديولوجيا بالنظر إلى التطور الحاصل في كل منهما، وفق نسق مختلف عن الآخر، ويؤكد أنّ خاصية الأدب والأيديولوجيا علاقة معقدة ومتداخلة[3]، ومع أنّ تداخل الأدب والأيديولوجيا لازم، إلاّ أنّ لكلّ منهما صفاته وحدوده، فالأيديولوجيا كما سبق وأن رأينا في التعريفات السابقة أنّها أفكار موّجهة وهي نظام له منطقه وصرامته، والأدب مهمّته هي اختراق هذا النظام، وتجاوز هذا المنطق.

وهذا التمييز لا تعارض فيه، إذ تعدّ اللغة أداة الأيديولوجيا، فالخطابة مثلاً التي تمثل أكثر جنس أدبي يحمل في ثناياه أفكار أيديولوجية هو «فرع من علم المنطق ومن الفرع السوفسطائي، لكن كلّما حاولنا أن نجعل الجدل أو الخطابة على غير ما هي في الواقع ،أي لا ملكات علمية بل علومًا، فإنّنا على غير وعي بحجم طبيعتها الحقيقية لأنّنا بذلك نعيد شكلها ونحوّلها إلى ميدان العلوم الباحثة عن موضوعات محددة بدلًا من مجرّد تناول

1-شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1984، ص101.

2- المرجع نفسه، ص100.

3-ينظر: المرجع نفسه، ص102.

الكلمات والأشكال الخاصة بالكلمة»[1]، ويعدّ هذا الأمر أكبر دليل على ترابط الأيديولوجيا بالأدب واللغة.

فالأيديولوجيا تتشكّل من منظومة لغوية تعبّر عنها فإذا «كان للأدب شكله وقوانينه ووسائله التي يعبّر من خلالها على موضوع ما، فإنّ للأيديولوجيا طُرقها في التعبير ووسيلتها في المحاججة وفي النقاش، وفي التفسير وفي توصيل الأفكار، فهي عبارة عن منظومة الأفكار والقيم والمبادئ التي تسعى إلى تحقيقها جماعة ما، أو مجموعة الوسائل الكلامية (التنظيرات، التبريرات) والعلمية (أساليب تنظيم) التي تستخدمها من أجل تحقيق أغراضها، وهو ما يجعل العلاقة بين الأديولوجي ممكنة إن لم نقل ضرورية »[2]، إذ تعدّ اللغة وسيلة الأيديولوجيا في نقل الأفكار وإيصالها، وتتيح اللغة طرائق عديدة للإبلاغ بهذه الأفكار كالحجاج مثلا، لذا تعدّ اللغة ضرورية في إيصال الأفكار الأيديولوجية، والعلاقة بينهما تدخل ضمن قضية ماهو أدبي وما هو اجتماعي، وهي قضية تندرج ضمن ثنائية الشكل والمضمون ولكن «الإشكال الذي يطرح هنا هو أيهما أولى بالإهتمام، وقد ترتب عن ذلك بروز مفهومين متعاكسين، كلّ منهما يدّعي الصواب في الطرح، مفهوم يقول بالمضمون ولا يرى في الشكل إلاّ خادمًا له، لأنّه مجرّد وعاء لصّب المضامين، والمفهوم الثاني يرى عكس ذلك ويذهب إلى أنّ العمل الفنّي لا يقوم إلاّ من خلال الشكل لأنّه الأساس، وقد عبّر عن الأوّل النقد المستوحى من الماركسية والذي اهتم بالمضمون أكثر من الشكل لأنّ الأدب في نظره هو سلاح أيديولوجي يجب استغلاله في الصّراع الطبقي، وعبّر الثاني عن النقد الذي أخذ بآراء الشكلانيين والبنيويين، وهو بدوره اهتم بالشكل دون المضمون »[3]، ونجد أنّ الصّراع بين الفريقين في أسبقية الشكل على المضمون أم العكس تولّد من تيارات فكرية، إذ نجد أن الماركسيين كما رأينا يعتبرون أنّ الأدب ماهو إلاّ وسيلة يتم بها إيصال الأفكار الأيديولوجية الخاصة بتوجههم فلم يتخذ الأدب كفن وغاية في ذاته، مما يجعل الأدب خطابًا سياسيًا جافًا لايحمل أي خصائص فنيّة،أما بخصوص الشكلانيين فقد اهتموا بالشكل دون

1- أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، ط14، بغداد، 1980، ص31.

2- بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، مقاربة في رواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي، مجلة الآداب واللغات، الأغواط، الجزائر، ع08، جوان 2011، ص68.

3- المرجع نفسه، ص68.

المضمون، وهذا خطأ أيضًا فالأدب في النهاية هو رسالة، ويعبّر عن ميولات شخصيّة وأفكار معينة، وأيّ أدب كُتب بدون هدف و رسالة من المُحتمل أن يزول بزوال تلك اللّحظة.

ومن ثمّة يتبين أهميّة كل اتجاه، «وعلى كلٍ فهذه الاجتهادات تجعلنا نذهب إلى أنّ الخطاب الروائي مهما كان مضمونه لا يمكنه أن يبتعد عن الأيديولوجيا..نظرًا لاتساع فضائه النّصي، وتناوله لبعض قضايا الحياة الاجتماعية، ولما تتوفر عليه شخصياته من مواقف أيديولوجية متوّلدة عن النسق الثقافي الذي يؤطر حياتنا، أضف إلى أنّ شخصيات العمل السردي هي شخصيات تحمل في وعيها البعد الأيديولوجي الذي تؤمن به، وأنّها لا تستطيع التجرّد منه مهما كانت الأحداث والوقائع التي تمرّ بها »[1]، فنظرًا لما تحمله الرواية من وقائع تجعل من الصعب أن نجد الوعي الأيديولوجي غائبًا، فهو لصيق بالواقع إذن فهذا النص الروائي لم يلد بمعزل عن واقعه وإنّما هو نقل لهذا الواقع بغض النظر عما إذا كان هذا النقل كاملا أم جزئيا ،وعليه فهي تنقل الأفكار والعلاقات الاجتماعية ومختلف التفاعلات الثقافية.

فالرواية هي من« جنس الفنون الأدبية التي طبقت عليها مفاهيم الأيديولوجيا واتخذت وسيلة لنشرها وإيضاحها، وظلّت كذلك في رحلتها الزمانية والمكانية من الغرب إلى العالم، ومن نشوء الرواية إلى اليوم»[2]، وحملت شتى أنواع الفكر ومختلف التوجهات ومثّلتها في عالمها الفني الخاص.

إذا ما يميّز الفن الروائي عن غيره من الفنون هو قدرته على استيعاب كل الأفكار والإتجاهات والمذاهب والظواهر الفنيّة والأدبيّة وتمثيلها بواسطة الشخصيات «فالمتكلم في الرواية هو دائمًا صاحب أيديولوجيا بدرجات متفاوتة وكلماته هي دائمًا وحدات أيديولوجية وهو ما يجعل الأيديولوديا أحد مكوّنات العمل الروائي، يُعطي للنّص بُعده المعرفي، وحتى يؤدي هذا المكوّن دوره البنائي كاملًا، لابّد وأن يبتعد الكاتب عن التوظيف السياسي النفعي،

1- بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، مقاربة في رواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي، المرجع السابق، ص68،69.

2- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد، ط1، الجزائر، 2005، ص57.

لأنّ ذلك يجرّد النّص من بُعده الجمالي ويحوّله إلى مجرّد خطاب أيديولوجي مراوغ يعمل على تضليل المتلقي، فالمعروف أنّ الأدب الحقيقي لا ينفصل عن الواقع، لأنّ الكاتب لا يمكنه بناء عالمه الروائي خارج ما تحمله ذاكرته من قضايا اجتماعية عايشها في الواقع، فالأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شطّ به الخيال»[1]، لأنّه دائمًا يبني عالمه المتخيل من العالم الواقعي.

وهكذا تنقل الرواية الواقع دون أن تفقد سماتها الفنية والجمالية، أو دون أن تخرج عن كونها خطابًا أدبيًا، فعلى الروائي أن لا يُسهب في إظهار أديولوجيته على حساب شعرية نّصه الأدبي، ويجعل القارئ يكتشف ذلك من خلال فعل القراءة «وبهذا أصبحت دراسة الإنتاج الأدبي في كل مستوياته: الزمان والمكان والحبكة والشخصيات والحوار والسرد والاستبطان والإسقاط والرمز كلها حوامل للأيديولوجيا ومُظهِرة لها، إذًا فالعلاقة بين الرواية والأيديولوجيا تظهر في كونها خطابًا أُنتج تحت تأثيرها، وفي كون أنّ الكاتب هو الآخر يُنتج آثارا أيديولوجية، لذا فالأيديولوجيا تبدو مضمرة ومخفية في النّص الروائي، ولذلك يكشفها فعل القراءة، وبالتالي تتكشف أيديولوجية المؤلف لتصبح صريحة، وهو في الغالب لا يقدر على إخفائها طويلًا عن المتلقي»[2]، فالأديب الفذ هو من لا يصّرح بأفكاره على حساب أدبه وإنّما يجعل القارئ يتماهى في نّصه ويكشف خباياه ويبحث في أعماقه ليصل إلى جوهره «وإذا كان الخطاب الأدبي هو تعبير عن رؤية للعالم بصورة أو بأخرى، فإنّه ينبغي على المبدع إبراز تلك الرؤية وبلورتها في أبرز صورة ممكنة ومتكاملة لها»[3]،أي أن يلبس أفكاره ما يناسبها من الثوب اللغوي لتظهر في أحسن صورة.

أمّا اللغة الموّظفة فهي تؤدي دورًا هامًا في بلورة تلك الصوّر الواقيّة فنّيًا، لأنّ «اللغة ذات وجود وكيان اجتماعي فإنّها غنية بالدّلالات والتراكيب التي تحمل شفرة، توّحد بين

1- بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، المرجع السابق، ص69.

2- عمار بلحسن، ماقبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا، الأدب-الرواية، مجلة فصول في النقد، القاهرة، مج5، ع4، 1985، ص167.

3- بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، المرجع السابق، ص69.

المستوى الوظيفي والجمالي في العمل الأدبي، وكون اللغة قناة توصيل تشمل البناء الفوقي الثقافي، وتمتد إلى الجذور الاجتماعية ،فإنّها لا تنفصل إطلاقًا على العمل ضمن الخط الأيديولوجي الذي توّظف في مساره، وعند انتقالها إلى النّصوص الأدبية فإنّها تحافظ على قسم كبير من ألفاظها الدالة، فيستخدم النّص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقًا ضمنيًا بين النّص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوجية»[1]، لأنّ الطبيعة اللغوية المتوّلدة أساسًا من نسق ثقافي معين تحمل روحًا اجتماعية أيديولوجية ،وقد جعلت لها ما يعبّر عنها تلك المحاولات الفكرية التي تشكلت عبر التاريخ، إذ أنّ الأنساق اللغوية تعبّر عن الأنساق الأيديولوجية، بل إنّ هذه الأخيرة هي من خلقتها، «فالأدب فعل لغوي حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة، نبدأ في استقراء منطوياتها، وندرك بشكل حاسم أنّ الأدب فعل في فضاء أيديولوجي، بل ندرك أهم من ذلك بكثير: لأنّ الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل أيدولوجي»[2]، وهذا ما يؤكد صلة اللغة بالفكر في ترجمته لغويًا من أجل حصول عملية تلقيه وإدراكه من الآخر.

يربط "كمال أبوديب" اللغة بالأيديولوجيا فوجود الأدب هو وجود للأيديولوجيا بالضرورة، والأهم من هذا هو كيفية تقديم هذا المحمول الفكري، فالعلاقة بينهما واضحة لكن ما يُثير الجدل هو طريقة المزج بينهما أي أنّ «العمل على تحويل الأبعاد الأيديولوجية والاجتماعية إلى فن، وهنا يجب علينا أن نفرّق بين الأيديولوجيا في الرواية والرواية كأيديولوجيا، ففي النوع الأوّل تكون الأيديولوجيا مكوّنًا جماليًا في الخطاب الروائي، أمّا في النوع الثاني فيحدث العكس حيث تتحوّل الرواية إلى وعاء للخطاب الأيديولوجي لاغير، فعندما تُحاصر الإرغامات الأيديولوجية النّص، يحيد عن مساره الجمالي الذي هو المقصود من وجوده ويتحوّل إلى خطاب أيديولوجي مراوغ ومضلل، لأنّ النسق الأيديولوجي الذي تنطلق منه الرواية الأيديووجية هو الذي يمارس سلسلة من الإرغامات التي تقيد الرواية من

1- عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص41.

2- كمال أبو ديب، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، مج5، ع3، 1985، ص54.

حيث أنّها تفرض عليها بناءً خاصًا يكون في خدمة هذا النسق»[1]، ومن هنا يتبين الاختلاف القائم بين الرواية الأيديولوجية والرواية الموظفة للأيديواوجيا.

إنّ ما يجعل هذا الإشكال مطروحًا هو وجود بعض الأعمال الأدبية الروائية التي انحرفت عن مهمتها الجمالية إلى مهمة تعبئة المجتمع ونقل أفكار وغير ذلك، فمسألة تحويل الخطاب الأدبي إلى خطاب أيديولوجي مرفوض حتى بشهادة أقطاب المادية الجدلية «إذ تؤدي الرواية ذات الإتجاه الاشتراكي دورها، عندما ترتسم العلاقات الواقعية رسمًا وفيًّا ويضطر الأديب إلى إتخاذ موقف علني، لأنّ هذا الموقف يستخرج من المواقف والأحداث بدون التعبير عنه، والشاعر غير مجبر على إعطاء الحل التّاريخي المستقبلي للتناقضات الاجتماعية التي يرسمها، فالنسق الأيديولوجي في الفن لا يظهر مستقلا بذاته، وإنّما من خلال أنساق أخرى، كاللغة، الدين، الأخلاق، العادات، الأفكار، وهي أنساق التي تكون صلتها بالأدب صلة وثيقة، وبذلك يكون الأدب أحد مظاهر الأيديولوجيا وأحد حقولها».[2]

فمن استعراضنا لمختلف الآراء نجد أنّ هناك من يعدّ الأيديولوجيا ضرورةً للأدب وهناك من يعتقد العكس، أنّ الأدب وسيلة أيديولوجية، والحقيقة أنّهما وجهان لعملة واحدة، فالعلاقة بينهما علاقة جدلية طالما كانت محطة تساؤل منذ القدم، إذ نجدها خاصةً في الفلسفة اليونانية في ما يسمى بجدلية الفكر واللغة، فوجدنا من ناصر اللغة بوصفها القالب الذي تصب فيه الأفكار، ووجدنا من قال بالفكر فهو صانع اللغة، ووجدنا رأيًا ثالثًا وهو من اعتبرهما وجهان لعملة واحدة ويشكلان كلًّا متماسكًا ولا يمكن الفصل بينهما.

ومُجمل القول إنّه قد تناقل هذه الجدلية (الأدب -الأيديولوجيا) جهات عديدة، فالإشتراكية على سبيل المثال تهتم بالمضمون (الفكر) وتعدّ أنّ الأدب مجرّد وسيلة لتبليغ الإيديولوجيا، وفي المقابل نجد أمثال الشكلانيين الروس الذين يوّلون اهتمامًا كبيرًا للغة أو الأدب على حساب المضمون،كما نجد من مزج بين هذين الإتجاهين،«عندما تكتمل هذه الصورة الجدلية بين الفنون والقيّم التي نتبناها فإنّه يتضح لنا الهدف من تلك الرؤية المثالية في الجمال...فالفنون بعد ذلك ليست إلاّ الشكل المحسوس لكل ماهو مطلق، لكل ماهو كلي

1- بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، المرجع السابق، ص69.
2- المرجع نفسه، ص69.

ونبيل، وإذا ما كان النسق الخارجي للفنون ونعني به النسق والإيقاع واللحن والتنظيم وغيرها مما يكون الصوّر والأشكال الفنيّة الجماليّة ، يعدّ معيارًا جماليًا لأنّه تجسيد لقيمة من القيم، كالشجاعة والعفّة فهذه القيمة ذاتها هي القيمة الجمالية للفّن»[1]، فالمثالية في الجمال تتحقق المزاوجة بين القيم والفّن، أي الأيديولوجيا التي تعدّ قيّمًا لمجتمع معين والأدب باعتباره أحد الفنون التعبيرية، فالأدب يعدّ كشكل محسوس للايديولوجيا المجرّدة، وهذه النظرة حاول تجسيدها الباحث "عمار بلحسن" بمحاولاته في تقديم ثلاث نقاط تجسد العلاقة بين هذين القطبين (الرواية والأيديولوجيا) وهي كالتالي:

أ-«النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلًا، ينتج دلالات جديدة ومتميّزة، تختلف من نص لآخر، .. جديدة وأصلية بحيث أنّ كلّ نص يحمل تجربته الخاصة ودلالات متميّزة معه، أي شكله ومضمونه ...فهناك علاقة احتجاج قائمة بين النّص ككّل وهو صياغة المبدع، أمّا محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي»[2]، يُتيح النّص الروائي خدمة إنتاج دلالات فبتعدد النصوص الروائية تتعدد التجارب، وكلّ تجربة تشكل خصوصية لذلك النّص، فاللغة ملك للمبدع، أما للفكر الأيديولوجي ملك للمجتمع.

ب-يقوم النص الأدبي بتحوّيل الأيديولوجيا بوصفها أيديولوجيا عامةً نابعةً من مجتمع أو عصر معين، فالنّص يعبّر عن مؤلفه وهو يبوح بما يخفي مؤلفه من رؤى فكرية، وبهذا تتضح الأيديولوجيا حتى وإن بدت مضمرة في أشكال وصوّر، واستعارات مختلفة.

ج- يتمحوّر النّص الأدبي حول مجموعة من العناصر المستمدة من الواقع والمعرفة به، وهو ما يسمى ب"إنعكاس للواقع"، وهو تمثيل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه[3]، وتجدر الإشارة هنا إلى مصطلح "الإلتزام" الذي ظهر مع الواقعية الاشتراكية في

1- خالد عبد الكريم هلال، أسس النقد الجماليفي تاريخ الفلسفة، دراسة لبعض وجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، جامعة قاريونس، ط3، بنغازي، ليبيا، 2003، ص72.

2- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، المرجع السابق، ص58.

3- ينظر:حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص25.

الأدب ويعني أنّ يكون المبدع الذي يكتب عن واقعة اجتماعية، مقتنعًا بها تمام الإقتناع وعليه أن يشعر بالمسؤولية اتجاه هذه الوقائع واتجاه مجتمعه [1]

ونخلص من كل هذا أنّ الحديث عن ثنائية الأيديولوجيا والرواية حديث مطوّل ومتشعب الآراء فهو قضية مطروحة منذ القدم، وهما يشكلان كلاً متجانسًا إن لم يغلب أحدهما على الآخر، وتبقى قيمة المبدع في تحميل إبداعه توّجهه وإضمار ذلك بما يليق من جمالية لغوية وصياغة فنيّة وهنا تكمن قيمة المبدع وبراعته، فبذلك لايفقد النّص الأدبي لاروحه الفكريّة ولاّ قيمته الجمالية.

ثالثًا: الرواية إعادة كتابة التاريخ !(التاريخ موضوعًا للرواية):

تبدو العلاقة بين التاريخي والروائي علاقة واضحة للوهلة الأولى، لكنّها في حقيقة الأمر يشوبها الكثير من اللبس، « فليست العلاقة بين الحقيقي والمتخيل جديدة، ولا خاصة بالرواية التاريخية، فقد عرف النقد الواقعي ذو الإتجاه الاجتماعي ضروبًا من محاولات تقنين الحقيقي في الرواية عمومًا، والرواية التاريخية خصوصًا، ولم يكن غريبًا أن يبذل أتباع هذا النقد الوقت والجهد في تعديل النظرة إلى التاريخ خارج الرواية وداخلها، وأن يهتموا مثل جورج لوكاتش في كتابه : الرواية التاريخية – بالتبئير الخارجي، دون أن يستعملوا هذا المصطلح، تبعًا لاهتمامهم المباشر بصانعي التاريخ الحقيقيين ونبذهم التاريخ الرسمي، وتشكيكهم في تمثيله للماضي»[2]؛ فمن خلال التشكيك في صحّة التاريخ المنقول إلينا،جاء اهتمام الكُتاب الروائيين بالتاريخ في بداية الأمر، «ولكن الغريب أن تتطور الرواية التاريخية خارج الحقل الواقعي، وأن تنمو في إتجاه تفسير الحاضر ،وكأن الروائيين أصبحوا راغبين في قراءة ما لم يقله التاريخ بأكثر من رغبتهم في إعادة إنتاج ما سطرته كتب التاريخ»[3]،

1- ينظر: سارتر جان بول، الأدب الملتزم ، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت، 1967، ص44.

2- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرّؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2003، ص57.

3- المرجع نفسه، ص57.

ولعل هذه الرّغبة في إعادة قراءة التاريخ هي السبب في الجدل الحاصل بين التاريخي والروائي.

وقد تنوّعت الآراء النقدية في هذا المجال، فرغبة الأدباء في إعادة قراءة التاريخ، قد «عقدت العلاقة بين الحقيقي والمتخيّل (...)، وبرزت الحاجة إلى قراءات روائية وتحليلات ترجع إلى المفهومات الواضحة المتعددة التي تَعين على فهم أساليب الرواية في هضم التاريخ وتحويله إلى التاريخي وتقنين ألوانه وتبئيراته»[1]، ومن هنا كان التاريخ مادة دسمة للرواية التي راحت تحلل الأحداث التاريخية وتعيد تشكيلها ضمن سياقات ومنظورات جديدة أغلبها لا تخلو من رؤية الروائي الشخصية وأيديولوجيته.

يشكّل الصدق نقطة محورية عند قراءعنصر التاريخ، يقول "جورج لوكاتش" Geor Lukàcs عن ذلك: «الرواية هي ملحمة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة معطاة بكيفية مباشرة، زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، مع ذلك فإنّ هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفًا»[2]؛ بمعنى أنّ الرواية تأتي لتشكّك في كل ماهو مباشر،لأنّها مُساءلة دائمة للتاريخ، إذ نجد سعيًا حثيثًا من قبل الروائيين إلى توظيف التاريخ في متونهم الروائية مع تفعيل المتخيّل وتوجيهه نحو البحث عن الحقيقة المفقودة، ويشير لوكاتش إلى ماهو أبعد من هذا، إذ يرى أنّ الرواية «تتوزع على زمن مغترب وآخر يطارد رغبة لا زمن لها، تتوسل الشكل الفني ملاذًا، بعد أن أوصد المجتمع في وجه الرغبة بواباته الحديدية»[3]، إذ يتّضح من هذا الكلام أنّ لوكاتش ربط التاريخ في الرواية بالعالم السياسي، ورحلة البحث عن الحقائق، ويحيلنا هذا الأخير إلى تقدّيم تعريف للرواية التاريخية، قبل التعمق في هذا المبحث واستجلاء مختلف الآراء حول ثنائية الرواية التاريخية والتاريخ في الرواية مع ضرورة ابراز أوجه الاختلاف فيما بينهما .

1- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرّؤيا، مقاربات نقدية، المرجع السابق، ص57.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص16.

3- المرجع نفسه، ص16.

وعلى الرغم من كون الرواية التاريخية تتمحور حول التاريخ؛ بحيث تدور كل المكوّنات السردية المتبقية في سياقاته إلاّ أنّها «لا تعنى بتقديم الأحداث للقارئ بالدرجة الأولى؛ لأنّ وثائق التاريخ كفيلة بآداء هذه المهمّة، وإنّما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارًا ينطلق منه لمعالجة قضية حيّة من قضايا مجتمعه الراهنة»[1]؛ فحتى لو كانت الرواية تعتمد على المادة التاريخية كموضوع سردي يبقى السارد بعيدًا عن مهام المؤرخ الذي يوّثق الأحداث التاريخية فقط، غير أنّ مهمّة السارد في الرواية التاريخية تتعدى ذلك، فالسارد يريد مسألة التاريخ لفهم مسائل راهنة متعلقة بمجتمعه بالإضافة إلى تفعيل المتخيّل السردي لإضفاء جماليات يفرضها السرد أساسًا.

فالمتخيّل عنصر مهم في كل سرد وهو مطلوب أيضًا في الرواية التاريخية، «فالسارد يتخيّر أبطاله من العصور الوسطى ويُمازجهم بشخصيات خيالية مختلفة نابضة بالحياة، غير متعارضة مع العصر التاريخي الذي يصفه، وبارعًا في تصوير وتجسيد عادات وتقاليد وملابس ومقومات ذلك العصر متحايلاً على حقائق التاريخ»[2]، مما يجعل القارئ يقرأ التاريخ مضافًا إليه عنصر التشويق السردي، إذ يقول جورجي زيدان في هذا السياق: « إذا سكبنا ذلك التاريخ في قالب الرواية فإنّه يقرأه القارئ بشوق ولذة فلا يلبث وهو يظن نفسه يطالع قصّة فكاهيّة أن يتناول شيئًا من حوادث التاريخ يزيده رغبة في مطالعة تاريخهم»[3]، فالسارد يغلف سرده بغلاف تخييلي يجعل من خلاله القارئ يتشوق لمعرفة المزيد، فالسارد بذلك يلقن بعضًا من التّاريخ للقراء، فكثيراً ما يملّ القراء من قراءة كتب التاريخ التي تأتي في لغة تقريرية مباشرة، والتي تجعلهم ينفرون منها مما يجعلهم يجهلون بعض الأحداث المهمّة من تاريخهم أو تاريخ غيرهم، فقد وجد التاريخ الرواية صرحًا خصبًا يمتد فيه كيفما شاء،« إذ تعدّ الرواية نوعًا سرديًا يشخص الوجود عبر تطوّيع اللغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي يسمو على الواقع الفعلي ويتجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التحقق ذلك أنّ الرواية تضطرب في تشخيصها للعلاقة بين الفرد والمجتمع، بين وعي قائم يمثّل جملة من الأهواء والهواجس والأفكار والاختيارات والالتزامات والآمال الماثلة في ذهن الفرد الاجتماعي ووعي ممكن،

1- شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، دمشق، 1973، ص30.
2- غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، ط6، بيروت، 1981، ص213.
3- جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الآداب، دط، ج4، بيروت، 1979، ص663.

يمثّل غالبًا نقصًا للوعي القائم من حيث إنّه يعبّر عن رفض كل ما يشدّ الإنسان إلى القيم البالية والآداب البائدة وينشد واقعًا اجتماعيًا جديدًا تغمره قيم وآداب مختلفة ويخوض الكاتب باعتباره فردًا اجتماعيًا مثقفًا صراعًا فكريًا وهو يحاول تشخيص الانتقال من وعي مترسّب ومتجذّر في ذهن الإنسان بفعل ظروف تاريخية واجتماعية ودينية وثقافية وسياسية واقتصادية إلى وعي ممكن لا يحضر إلاّ كحلم جميل يراود مخيلته ويدعوه إلى ترجمته في نّص إبداعي تخييلي»[1]، إنّ تعالق السردي بالتاريخي والعكس يخلق رؤية ماثلة في ذهن الفرد وغالبًا ما تكون هذه الرؤية مخالفة لما هو واقعي، فالواقعي غالبًا ما يكون ناقصًا لذا يسعى هذا الفرد إلى تحقيق أسمى من تلك الرؤية، من خلال هذا(الفرد الاجتماعي) الذي يعدّ مثالاً عن الجماعة، وباعتبار أنّ الكاتب ابن بيئته فيسعى إلى تجسيد تلك الصورة المثالية في كتاباته من خلال نقض الواقع و ترجمة تلك الصورة المثالية الماثلة في مخيلته إلى إبداع بوساطة مجموعة من التخيلات السردية التي تكشف عن جماليات وفنيّات كون الرواية تتموضع في إطار تاريخي إلاّ أنّها تجمع بين الماضي والحاضر بوساطة المتخيل في محكي واحد.

إنّ سعي الروائي إلى وضع رؤية جديدة في إبداعاته انطلاقًا من وقائع تاريخية معيشية ومتحققة في الواقع يجعل القارئ يتساءل عن مدى صدق التاريخ الموّظف ومدى صحّته؟، خاصةً التاريخ في الرواية التاريخية التي تُفعِّل التخييلي في كل ماهو تاريخي قصد مساءلتها، وهذا ما يجيب عنه الباحث فيصل دراج في قوله: « كلّ حدث يدخل الرواية يصبح متخيّلاً وإن كانت أصوله حقيقية، لأنّه خضع للصوغ اللغوي والمخيلة الروائية»[2]، إذ لا يمكن الروائي أن يُحاسب عن صحّة ومصداقية ما يكتبه، حتى وإن اتخذ من المادة التاريخية محورًا يبني بها معمارية نّصه الروائي، وعليه فإنّ الرواية تعيد تحبيك التاريخ بحسب رؤية الكاتب الذي يعيد الماضي في صورة جديدة وفي نّص حديث له خصوصية تختلف عن تلك التي نجدها عند المؤرخ.

1- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص13.

2- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2004، ص48.

وفي تحديد آخر لمفهوم مصطلح الرواية التاريخية: هي «رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصوّر بداية ومسارًا وقوّة دافعة في مصير لم يتشكل بعد، وتقوم على استخلاص فردية الشخصيات من الطابع التاريخي الخاص لعصرهم»[1]، كما عُرّفت أيضًا على أنّها «رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات»[2]، وهذا ما يفسر انصراف أغلب الروائيين إلى توظيف المادة التاريخية وصوغها في أسلوب لغوي جميل ضمن إطار تخييلي، وذلك من أجل تفسير الحاضر انطلاقًا من الماضي، فهي إعادة إحياء الماضي من خلال الكتابة ليتفاعل معها القارئ، فالرواية التي توّظف المادة التاريخية - في حقيقة الأمر - « تقاوم التصورات النمطية عبر تشييد تصورات جديدة إلى الاختلاف والنوع، والسير في واقع الأسئلة التي تطال الوجود الإنساني، جاعلةً تجربتها ترتكز على نقد الأنساق القديمة والبالية، لينفتح النص الروائي على الماضي والحاضر متجهًا نحو المستقبل، مكوّنًا مجموعة من تواريخ متقاطعة متشابكة ومتجاورة، لينفتح وفقها على فضاءات الدالة الممكنة والمحتملة»[3]، وهذا لا يعتمد فقط على سرد الوقائع بل على تجزئة وإعادة ترتيبها.

إذ تتمثل الرواية التاريخ وتنفتح عليه، وذلك من أجل اكتشاف تاريخ ثان يتوارى بين السطور، فالروائي يشكّك في الأحداث التاريخية، وهذا الشك الذي يقضّ مضجعه جعل من التاريخ موضع تشريح ليحقق في الأخير رؤية ثانية للعالم، والرواية التاريخية أكثر التزامًا بالتاريخ والحفاظ عليه، لأنها «ليست تاريخًا، ولكنّها تتعامل مع التاريخ وهذا التعامل يفرض عليها حدودًا، هي قيود لها، لا تعرفها الرواية الفنيّة. أوّل هذه الحدود والقيود أن تبقى الرواية مخلصة لطبيعتها الفنيّة ولا تتحوّل إلى كتاب من كتب التاريخ، وثانيها أن تستعير من التاريخ دون أن تحوّر فيه، وثالثها أن تنتقي من التاريخ دون أن تتلاعب بسياقاته وحقائقه

1-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، تونس، 1987، ص177،178.

2- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، ط2، بغداد، العراق، 1986، ص89.

3- عبد القادر سالم، بنية الحكاية في النص المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص30.

ودلالاته»[1]، هذا في ما يخص تعريف الرواية التاريخية التي تختلف عن الرواية التي توّظف التاريخ كعنصر يشبه العناصر الأخرى المكوّنة لها، فالرواية التاريخية تكون أكثر احترامًا للتاريخ كما يعدّ هو فيها ركيزة أساسية عكس الأخرى الموّظفة له والتي تخضعه أكثر للمخيّلة غير مبالية بخصوصيته تلك، ولكن رغم ذلك تبقى الرواية التاريخية جنساً أدبيًا لها خصوصياتها الأدبية وجمالياتها الفنيّة التي يخضع لها التاريخ، ويمكن في الأخير أن نستنتج بأنّ للحضور التاريخي بأحداثه وشخصياته وزمانه ومكانه...في الحالتين يختلف من حيث الكثافة و المتخيل، وعلى أي حال « ينبغي على الروائي إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي وهذه الخصائص هي:

أ) هيمنة صيغة الفعل الماضٍ.
ب) سرد الأحداث على أنّها شيء ماضي وانتهى.
ت) مراعاة التسلسل الزمني للأحداث .
ث) هيمنة ضمير الغائب.
ج) عدم مشاركة الراوي المؤرخ في الأحداث»[2].

فعلى الروائي أن يتجاوز هذه النقاط في سرده ليخرج بالتاريخي إلى التخييلي؛ لأنّ «الرواية الحديثة وهي تعيد مساءلة التاريخ تظل مهووسة برؤيتها للعالم وبالوظيفة التي تريد إسنادها للتاريخ، ولذلك فمن الطبيعي أن يتم إجراء تعديلات على أحداث التاريخ، ومزجها بعوالم تخييلية من نسج الكاتب، إنّ التاريخ مثل الرواية بقدر ما يعبّر عن أحداث، فإنّهما يعبّران عن أنساق ثقافية محددة، يوّفر التاريخ والأدب تناقضات في الروايات...كلاهما الأدب و التاريخ جزء من أنظمتنا الدالة، كلاهما يصنع عالمنا ويجعل له معنى، وهذا من أكثر الأشكال ما بعد الحداثة تعليمية، ما وراء القص التاريخي »[3].

1- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، المرجع السابق، ص66.
2- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2002، ص110.
3- عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص192.

إنّ الرواية بهذا تنسف مقولات التاريخ وتهدم قداسته، فلا يمكن للروائي قبول كل ما يسمع من التاريخ، كما تعبّر اللغة والتاريخ عن أنساق ثقافية وتعدّ بمثابة وحدات دالة وأيقونات تشكّل متخيّل الرواية، ففي سعي الرواية إلى الإرتباط بالواقع من خلال تجسيد معالمه في الرواية سواء بذكر معالم (فضاءات) واقعية أو أحداث واقعية أو حتى ذكر أسماء شخصيات واقعية، بالرغم من خضوعها للمتخيّل الذي يلعب دورًا كبيرًا في إعادة ترتيبه وربّما إلغاء أجزاء معينة فيه فهذا لا يسلّم بواقعيتها، إذ تظل تحت سلطة المتخيّل الذي يمارس حريته في تأكيد أو نفي ما جاء به التاريخ، ويسعى إلى مساءلة حوادث ظلت مقدسة وهي من مهام الروائي المعتادة قصد التحليل، إذ «لاتوجد وسائل أخرى لتحليل فعل ما إلاّ بمعاودته، وعندئذن ينبغي أن يعاود من خلال التفكيك، أي تعداد وترتيب القرارات لتي تكوّنه»[1]؛ فالحقيقة لا تعرف إلاّ بهدمها وإعادة تشكيلها من جديد وفق رؤى الروائي والمقتضيات الفنيّة للسرد الروائي أيضًا، والأمر لا يشمل فقط إسقاط الحقائق وهدمها، وإنّما إسقاط وهدم العلاقات التي تحكم الشخصيات والأمكنة والفضاءات وغيرها.

وإجمالاً يمكن اعتبار التاريخ «مرجعية للنص الروائي، يستدعي القول: إنّ هذا المرجعي يقتضي حضورًا داخل الرواية لا خارجها، ليشكّل هذا المرجعي نسيج الخطاب إثر ذلك، وإن كان هذا المعنى الخصوصي يرتبط بمكوّنات بنيويّة للخطاب الروائي، ونخص بالذكر الشخصية الروائية، والأحداث التي يمكن أن نضطلع بتجسيدها في فضاء مكاني أو زماني ما، أو ضمن سياق اجتماعي تاريخي له خصوصيته، وبذلك تبدو الرواية في تلاحمها مع النّص التاريخي خطابًا له معناه الخاص وإنّ النقد باقتصاره على الأداء التقني، يهمل المرجعية التي بالعلاقة معها وبالنفاذ إلى جوهر سؤالها المطروح في جدل التفاوتات والتناقضات ينبني المعنى العميق للأدب، وينسى هذا النقد أنّ مفهوم المرجعية، ومن حيث هي مرجعية مفارقة إلى عالمها المتخيّل الأدبي المشابه لا المُماثل، والمُتشكل بسؤاله المعرفي وفق منطق خاص لعلائقه البنائية، وأنّ مفهوم الإحالة ملازم له، هما الأكثر ملاءمة لإكساب النقد إمكانية محاورة متغيرات القرن القادم، والعمل على إبقاء الإنسان، أو صورته

1- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط3، بيروت، 1992، ص33.

الأدبية في الضوء، وبالتالي حماية الكائن البشري من النسيان»[1]، إذ يبنى سياق النّص على واقعة تاريخية معينة تعدّ للأدب مرجعية قابلة للتحوير عند دخولها إلى عالم النّص الأدبي، الذي يعالج بدوره هذه الواقعة التاريخية بغرض تقديم أسلوب جديد في كتابة التاريخ، تنقله دون أن تعكسه، فالتواصل مع المتلقي يفرض على الروائي العودة إلى واقعه وأخذه كمرجعية «فالمتخيّل الخالص، المبرأ من خارجه، لا وجود له، إلاّ إذا كان هذيانًا أو ثرثرةً فارغة، يكتشف الأدب مرّة أخرى ممارسة اجتماعية وتستبين العلاقة الأدبية علاقة اجتماعية تعطف على علاقات أخرى»[2]، فلابد أن يستند المتخيّل على مرجعية واقعية وأن يلعب لعبته السردية في التغيير من الترتيب الأحداثي الخطي ومخالفة نمط سير الوقائع منها في الواقع.

ويمكن القول إنّ «المتخيل رافق الإنسان منذ أن أدرك أنّ وراء الواقع المعيش واقعاً آخر، أكثر جمالاً أو أقلّ قبحًا»[3]، فمنذ أرسطو الذي تحدّث عن عالم المثل – وربما قبله الكثير - سعى الإنسان إلى تصوّر عالم أكثر وضوحًا وأقلّ سوداوية من الواقع المعيش ومن أجل تلك الصورة سعى الكُتاب إلى تشريح التاريخ والتشكيك فيه، « وقد كتبت الرواية العربية التاريخ المعاصر الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلّعة إلى تاريخ سوّي محتمل، وحالمة بمدن تعطي الرواية قراءة مجتمعية»[4]، على امتداد التاريخ، «فالخيال هو القادر على إتمام مالم يذكره التاريخ بناءً على معطيات التاريخ نفسه»[5]، ومن هنا تأتي مشروعيّته في حقّه في الاستفسار عن حقائق تاريخية، بناءً عن ما ذكره التاريخ نفسه، لذا تنهض الرواية بهذه الأحداث وتستعملها لغرض بناء معمارية النّص الروائي وبناء توجّه الروائي ذاته، أمّا «الهيكل الخارجي للتخييل فيتشبث بالإيهام، إيهام القارئ بأنّه يقرأ تاريخًا حقيقيًا، ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيات تاريخية حقيقية، ينثرها الراوي، بشكّلها ومضمونها، أو بمضمونها

1- ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، المرجع السابق، ص19.

2- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المرجع السابق، ص22.

3- المرجع نفسه، ص18.

4- المرجع نفسه، ص18.

5- نضال الشمالي، الرواية التاريخية، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص138.

وحده في الغالب الأعم، ومن ثمة يصعب أحيانًا، ويستحيل غالبًا أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية »[1].

وتأتي صعوبة التمييز بين التاريخ الحقيقي والتاريخ المتخيّل كون النّص الروائي يستجيب لمقتضيات فنيّة ومساعي الروائي، لأنّه « يقدّر المسافات ويشكّل الألوان ويصّر الأماكن والحالات ويركب الحوادث، ويبني المشاهد، ويعمق في الأمزجة، ويفسر المواقف، ويصوغ ردود الفعل وينزل إلى حيث تمفصلات المجتمع في مكان وزمان معينين»[2]، بحيث يوّجه المتخيّل السردي العناصر الروائية والمكوّنات السردية كيفما شاء .

يبدي "سعيد يقطين" رأيه في هذا الصدد بقوله: « إنّ النص الروائي وهو يستوعب بنيات نصّية عديدة ومختلفة، زمنًيا وخطابيًا ونوعيًا كيف أنّه ينتجها من جديد، من خلال منحه إياها دلالة وأبعاد مختلفة عن التي تكتسبها في سياقاتها، وهو بذلك يقدّمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه وتكوينه»[3]، ويتضح من حديث الناقد سعيد يقطين أنّ إعادة تركيب الأحداث، وصوغها في كل متكامل من خلال الجمع بين آليات تخييلية وصفية، وتقديمها للقراء إنّما تنتج بمدلولات ومحمولات جديدة، تتشكل من خلال تلاحم وتظافر تلك الآليات والمكوّنات في دوال ووحدات وهذا ما يزيد من متانة النسيج التخييلي الروائي ومن لحمته، وهذا ما نجده في الرواية الجزائرية.

رابعًا: المنجز الثوري والفجائعي وتحديات الكتابة في الرواية الجزائرية:

لاتختلف الرواية الجزائرية عن الرواية في الغرب، أو في المشرق في ارتباطها بتاريخها، ذلك أنّها- ومنذ نشأتها الأولى – سعت إلى بلورة هذا الواقع وتمثيله في عدّة أعمال روائية «فقد حظيت الثورة الجزائرية باهتمام الروائيين الذين راموا التاريخ سرديًا لمرحلة هامة وحساسة من وجود الأمّة الجزائرية الضاربة بوجودها في أعماق التاريخ الإنساني، عبر مجموعة من النّصوص الإبداعية التي فاق احتفاؤهم فيها بالثورة احتفاءهم بموضوعات أخرى نظير الخصاصة والبطالة، والتخلف، والعنف، والإرهاب، والفساد، وسواها من المواضيع التي

1- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، المرجع السابق، ص65.
2- سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج2، ع2، بيروت، 1999، ص39.
3- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001، ص128.

أرّقت مضاجع الروائيين الجزائريين باعتبارهم النخبة المثقفة القادرة على استكناه أسباب الإضرابات والتناقضات الحاصلة في المجتمع»[1]، فقد اهتمت الرواية الجزائرية بالثورة الجزائرية اهتمامًا منقطع النظير، بل وأعطتها مكانةً رفيعة، فمنذ ظهور الرواية الجزائرية لا نكاد نجد عملاً روائيًا يخلو من موضوع "الثورة"، وإن وجدت أعمال فهي قليلة جدًا تعدّ على أصابع اليد الواحدة، «بل إنّنا نلفي بعض الكتابات الروائية قد جعلت من موضوع الثورة التحريرية، ثم من موضوع الثورة الزراعية موضوعة أدبية مركزية، تتضمن موضوعات فرعية كالاستغلال والمحاباة وأزمة السكن، والإيمان بالقدرة الإلهية والتواكل، حيث استلهام الثورة وتحقيق الثورة الزراعية في رأي المرحوم عبد الحميد بن هدوقة مثلاً هُما البلسم الشافي من تلك الأمراض الاجتماعية»[2]، ويتأتى من هذا التصريح فهم مكانة الثورة التحريرية بشكل خاص والتاريخ الجزائري بشكل عام في الكتابة الروائية الجزائرية، حيث وصف توظيفه بالدواء الشافي.

لذا مثّلت الثورة حجر الزاوية في الرواية الجزائرية، والموضوع الأساس الذي لايكاد يخلو منه أيّ عمل روائي جزائري، والثورة الزراعية بالدرجة الثانية، ولاحقًا مع فترة العشرية السوداء والتي تحقّق هي الأخرى الانتشار نفسه الذي حقّقته تيمة "الثورة" في المتون الروائية الجزائرية، وتثير الباحثة "آمنة بلعلى" هذه القضية ضمن مؤلفها "المتخيل في الرواية الجزائرية"، حيث تقول: «لا شك أنّ المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكّم فيها الظروف السوسيو -ثقافية، وإذا أصبح من البديهي القول إنّ الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، يكون من المنطقي أيضاً أن نحكم بانتفاء المتخيل في الرواية تجعل من الواقع موضوعاً لها، أو يعمد الروائي فيها إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة لأنّنا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج الواقع المحسوس بوساطة اللغة، ولمّا كانت اللغة تمثيلاً للواقع حسيًّا كان أم خياليّاً وهو ما يجعل المتخيل ممكنًا، فإنّ الحديث عنه في رواية السبعينات لا يتم إلاّ من خلال ثلاثية هي الثورة، التاريخ، أو الذاكرة والثورة، الأسطورة، وبينهما الواقع الذي يتغذى منهما»[3]، وهذا النوع

1- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص، 15.

2- المرجع نفسه، ص16، 15.

3- آمنة بلعلى المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص52.

من الممارسة السردية يعاد فيها توزيع المكونات الواقعية بحسب مقتضيات المكونات المتخيلة.

ونجد من استقراء الباحثة للمتخيل في الرواية الجزائرية أنّها مرتبطة أيّما ارتباط بواقعها المعيش، وكثيرًا ما ارتبط أيضًا هذا الواقع الذي شكّل موضوعًا أساسيًا للرواية بالتاريخ الجزائري، أو بالأحرى الثورة التحريرية الجزائرية، وعليه فقد «أصبحت الرواية الجزائرية ديوانًا للثورة التحريرية وناطقًا باسمها، إذ لا نكاد نقرأ رواية لكاتب جزائري إلاّ وصادفنا بعضًا من ملامح هذه الثورة المقدسة، مع تمثلات هذا التواجد الثوري فيها، كعرض بعض الأحداث التاريخية الممزوجة بالواقع السردي، أو توظيف شخصيات ثورية حقيقية كانت أم من صنع خيال الكاتب، والإفادة من تجربتها الثورية لإثراء الأحداث الروائية، فقد شكّلت الثورة الجزائرية صرحًا تتصارع فيه القيّم الثورية والوازع النفسي للشخصيات الروائية، هذه الصّراعات التي تزداد عمقًا وحدّة كلّما كان هناك تباين بين أجيال الشخصيات الروائية، فكلّ جيل ينظر إلى الثورة من زاوية تختلف عن زاوية نظر الجيل الآخر»[1]. اتخذ المنحى السردي في الرواية الجزائرية الثورة التحريرية موضوعًا له، لكن اختلفت وجهات النظر إليها، وهذا حسب ما وظفه الروائي من شخصيات وأجيال؛ أي كلّ فئة عمرية ولها نظرتها الخاصة إلى الثورة وهذا ما يخلق صراعًا في بعض الأحيان بين الشخصيات الروائية، والأهم هنا هو لماذا شكلّت الثورة التحريرية الجزائرية موضوعًا في الرواية الجزائرية؟.

هذه الإشكالية نفسها التي طرحتها "آمنة بلعلى" في مؤلفها السابق الذكر، حيث قالت:«ومادامت الثورة ليست مجرّد حكاية، وأنّ الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريخ، ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها، فأين تكمن طبيعة المتخيّل الذي جعل من الثورة موضوعًا له، هل في الأحداث ذاتها، أم في طريقة سرده لأحداث الثورة، أم في تلقيها كموضوع جمالي وتأويلها»[2]، أو بالأحرى لماذا كانت الثورة مكوّنًا رئيسيًا يغذي المتخيل السردي الروائي الجزائري؟

1- نسيمة كريبع، الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات الثورية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع8، 2014، ص93.

2- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، 52.

تتولى الباحثة "آمنة بلعلى" الإجابة عن سؤالها وتقول: « لقد شكّلت الثورة نقطة تحوّل أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارًا ضروريًا في الكتابة الروائية، سواءً بسرد بطولاتها أم بتشكيلها، وحتى إن شكّلت توّجهات تنتقد منطقها، ونتائجها، وتطعن في إنجازات بعض القائمين بها، فإنّها تجسد تصوّر البطل النموذجي، وصناعة الوعي، على الرغم من أنّ التعامل مع الثورة وُصف بالسطحية أحيانًا، والمثالية والاحتفالية التي لم تتجاوز حدود الانعكاس وصنفتها ضمن ما يسمى بالرواية الأطروحة التي تجعل من الأدب دعاية تمتلك قدرة على التوجيه نحو المعنى الثقافي، وتحريك الشعور السياسي والوطني الأيديولوجي»[1]، وهذا ما تسمت به بعض الروايات التي أخذت على عاتقها سرد الثورة على حساب أسلوب السرد اللغوي.

إذ يرجع سبب اتخاذ الثورة الجزائرية منبعًا ومنهلاً بالنسبة للروائيين الجزائريين ومادة خام يشكّلون بها نصوصهم الروائية كون الثورة التحريرية مقدسة عندهم، سواء استغلوا هذا التاريخ بحذافيره أم استعاروا منه وقدّموه بشخصيات مغايرة، وسواء وُفِقّوا في هذا الأخذ أم وُصفوا بالسطحية، بقيت الثورة تمثل حجر الزاوية في كتاباتهم الأدبية لمكانتها عندهم ولما تمثله من قداسة وما تختصُّ به من طهارة وحب الوطن وكل معاني الفداء والجهاد في سبيله.

ويذهب الباحث "سيدي محمد بن مالك" إلى ما ذهبت إليه الباحثة "آمنة بلعلى"، حيث يقول هو الآخر في هذا الشأن: «ويجوز لنا تبرير انكباب الروائيين الجزائريين على تشخيص موضوع الثورة التحريرية ذي الخاصية الواقعية والتاريخية في شكل موضوعة روائية تمتاز بالتخييل الأدبي والتشكيل الجمالي بالقول إنّ ذلك كان قبيل التعريف بعظمة هذه الثورة وفرادتها في تاريخ الثورات العالمية»[2].

إذ يُرجع الباحث هذا الاستلهام الثوري إلى رغبة الروائيين في التعريف بثورتهم على غرار باقي الثورات العالمية؛ وهذا معناه أنّه نوع من فرض الهوية والقومية واستعراض البطولات، وذلك من خلال تقديس وتمجيد هذه الثورة، ومن الطبيعي جداً أن تستحوذ الثورة الجزائرية على كلّ هذا الاهتمام من قبل الروائيين؛ لأنّها شكّلت منعطفًا هامًا في تغيير

1- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف المرجع السابق، ص52.

2- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص16.

مصير شعب بأكمله « فقد ساهمت الثورة التحريرية المباركة في تغيير الراهن الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الجزائري، بعد أن أصبحت الوسيلة الفعّالة الوحيدة لمواجهة الاستعمار الفرنسي في ظل التغييرات و التحوّلات العالمية من أجل حرية شعب، وبطبيعة الحال كان امتداد هذه هذه الثورة ماثلاً في المجال الفكري الثقافي – أثناء وبعد هذه الثورة- فأثناء الثورة التحريرية كان دور الأديب الجزائري شاعرًا أو قاصًا أو روائيًا لا يقلّ جدارة وقيمة عن نظيره المجاهد بالسلاح لمواجهة طُغيان وبطش المستعمر الفرنسي»[1]، فالأديب يجاهد بفكره وأدبه كما يجاهد نظيره المجاهد بالسلاح، ولا يقلل هذا من أهميته مقارنةً بالآخر، فالقلم أيضًا كان سلاحًا يخشاه العدّو الفرنسي أن يفتك به وذلك بنشر الوعي والمساهمة في زرع أفكار ثورية، وكذا فضح جرائمه .

وهذا ما جعل الأديب الجزائري حينها يسعى إلى «مواكبة بالفكر التطلعات الشعبية للحرية، مسجلين آمال الجزائريين ناقلين واقعهم إلى سماء الأدب عساه يضيء ظلمة الاستبداد الفرنسي، فسعوا نحو بلورة اتجاهاتهم وتكييف ممارساتهم بما يخدم الأمة ويحافظ على بقائها واستمرارية نموّها وإسماع صوت الاضطهاد إلى العالم بأكمله عن طريق لغة القول والكلمة والقلم، هذه اللغة التي يزداد بريقها وتضاعف وهجها بعد أن تكللت الثورة بالنجاح، وأهدت الجزائر استقلالها »[2]؛ فقد حاوّل الأدباء أن يُسمعوا الرأي العام بالقضية الجزائرية فلم تنقصهم الجرأة ولا الشجاعة في المجاهرة بالمطالبة بحقّهم، وفي التعبير عن الأوضاع المزرية التي كان يعيشها الشعب الجزائري في ظل الاضطهاد، ومختلف السياسات الاستعمارية التعسّفيّة التي ارتكبها المستعمر الفرنسي في حقّه.

ولهذا كانت الثورة التحريرية وما تزال المعين الذي يغترف منه الكّتاب الجزائريون مادة نصوصهم الروائية، «فمنذ أن ألّف ابن هدوقة رواية " ريح الجنوب"، التي عدّها بعض الباحثين أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، تستجيب لشروط الكتابة الروائية على صعيد البنية والدلالة، مارست موضوعة الثورة حضورًا طاغيًا في المشهد الروائي والنقدي على حدٍّ سواء، حيث أثارت هذه الرواية ومثيلاتها الكثير من الأسئلة النقدية التي غلب عليها

1- نسيمة كريبع، الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات الثورية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص94.

2- المرجع نفسه، ص 94.

الطابع الأيديولوجي الدِّعائي المتوّجه نحوّ شرح المضامين الاجتماعية وتفسيرها تفسيرًا طبقيًّا يركن إلى رؤية العالم، تتسم باليقينية والشمولية باجتزاء المقاطع السردية الدالة على الصراع الطبقي بين طبقة بورجوازية استعمارية خلّفت وراءها جماعة من الإقطاعيين الجزائريين الذين تمّكنوا من التغلغل في بعض المصالح الحكومية وطبقة العمال الصاعدة التي تشرئبّ إلى وضع أسس نظام جديد يقوم على العدالة الاجتماعية»[1]؛ فالرواية الجزائرية ومنذ بداياتها سعت إلى كتابة التاريخ سواءً كان ثوريًا أم بعده ونقل وتسجيل وقائع وحيثيات الشعب الجزائري، فكانت بذلك مرآة عاكسة لما يحدث في الوطن.

ففي ذلك الحين «كان لابدّ من رواية تصوّر مآسي الواقع الاستعماري ولعل ما كتبه محمد مفلاح كافٍ للتعبير عن ذلك الواقع حتى عدت كأنّها حفريات في الذاكرة المأساوية للشعب الجزائري (...)، لم يكن هنالك تأريخ للثورة بالمفهوم المتداوّل، لأنّ الثورة لم تكن حاضرة كتاريخ بأبطالها وأحداثها، ولأنّ الروائيين خلقوا أبطالاً آخرين لم يكن بينهم بن مهيدي، ولا ديدوش مراد، ولا عميروش، ولاّ حسيبة، بل خلقوا نماذج بطولية استمدوا عناصرها مما أملته مواقفهم الذاتية من الثورة ومن أبطالها لذلك لم يقدّموا الثورة كحدث تاريخي، بل كحدث انفعالي بناتج فعل الثورة»[2]، إنّ خلق شخصيات وأحداث ثورية متخيلة يعني أنّ الرواية لا تعتمد بصفة كلية على الواقع، ولكنها تستثمر بعضًا من معطياته.

وحتى إن استقى المبدعون مادتهم من الثورة لكنّهم لم يوظفوا شخصياتها ولا كل الأحداث التي جرّت فيها، فنجد منهم من رسم أحداثًا أخرى مثّلتها شخصيات من خلق الروائي، وإعطاء هذا بعدًا زمانيًا ومكانيًا له علاقة بالثورة، إمّا أثناءها وإمّا غير ذلك، فهو أشبه بخلق حكاية خيالية ضمن حكاية أخرى حقيقية، وتحميل ذلك رؤية السارد الخاصة في نظرته للأحداث؛ بمعنى «أن تعاملنا مع موضوع الثورة لم يكن تعاملاً تاريخيًا، كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعيتها من التاريخ الثوري باعتبار أنّ الرواية عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه، وإن كان يتجاوزه على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الحدث وإقامة علاقات قائمة أساسًا على عمليات لتحيين القيّم التي ينطلق منها السارد، وهوما يعرف بعملية التسريد

1- سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص17.

2- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص35،52.

arrativisation»[1]، ولعلّ هذا ما يؤخذ على الرواية الجزائرية التي تناوّلت "الثورة" كموضوع في بعض الأحيان لا كلّها، فلا نجد رواية وظفت التاريخ الثوري الجزائري كما حدث ولا وظفوا شخصياته، بل اكتفوا فقط بتقدّيم إشارات إلى أنّ زمن الحكاية من زمن الثورة، أو أنّ الشخصيات تعيش في زمن الثورة – كما سبق وأشرنا - ، وهذا ما يميّز أغلب روايات ما بعد الثورة حيث يُلاحظ «على أغلب روايات السبعينات في تعاملها مع الثورة أنّ أصحابها صاغوا نصوصًا طغت فيها العلامات والقرائن الدالة على المؤلف الذي تبنى التهويل بالتقديس والتغني بموضوع الثورة إلى درجة أنّ موضوع الثورة ذاته يتوارى ليصبح مجرّد موقف اجتماعي أو سياسي محدود من أجل تجاوز وضعية معينة كأن تكون اجتماعية أو سياسية أو رد فعل على تصرف أو سلوك المستعمر، ولم تكن مواقف رد فعل ضدّ وضع وجودي أو فكري معين كما حصل في الواقع»[2]، إذ يمكن أن يكون التاريخ حاضرًا ولكنّه يرد كتعبير ذاتي لأحداث أخرى تطغى على حضوره في المتن.

فيحدث أن نجد بعض الروايات أصبح موضوع الثورة فيها ثانويًا، فغدت مجرّد مواقف سطحية بعدما كانت الثورة قضية، إذ فقدت جوهرها الفكري الذي كان يرفض سياسات معينة وتحوّل إلى حدث عرضي يستدعي تجاوز وضعية معينة من وضعيات السرد، «وهذا لا يعني أنّ الروائي في السبعينات كان عليه أن يكون مؤرخًا للثورة، وأحداثها، وأبطالها، بل كانت تعُوزه استراتيجية تحيين الثورة باعتبارها منظومة من القيّم»[3]، فليس المُراد من الروائيين هو تسجيل الثورة وتأريخها، وإنّما كان عليه أن يتعامل معها باستراتيجيات؛ لأنّه بصدد التعامل مع قيّم، ولكن هذا لا يعني أنّ الكل لم يوفّق في استخدام تيمة "الثورة"، وإنّما نجد الكثير من «الأدباء راحوا يحمّلون منتجاتهم الروائية بكثير من المقدسات الثورية من أحداث وشخصيات ومنجزات، ما أدى إلى ظهور عدّة روايات باللغتين العربية والفرنسية أثناء وبعد الثورة المجيدة، مثل رواية "الأرض والدم" لمولود فرعون، رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري، رائعة كاتب يسين رواية "نجمة"، رواية " اللاز" للطاهر وطار، المجموعة القصصية " على شاطئ الآخر" لزهور ونيسي، رواية "الأمير" لواسني الأعرج، رواية " على جبال

1- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص53.

2- المرجع نفسه، ص53.

3- المرجع نفسه، ص53.

الظهرة" لمحمد ساري، رواية "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي »[1]، فكلّ الأعمال الروائية المذكورة وظفت تيمة "الثورة"فأحسنت وأجادت توظيفها، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى وجود أعمال روائية أخرى لا تقلّ أهميةً عن الأعمال التي ذُكرت وأجادت هي الأخرى في توظيف تيمة "الثورة"و قدّمت هذه التيمة في قالب أدبي فني مدهش.

وللباحثة "آمنة بلعلى" رأيٌّ آخر في هذا الشأن، حيث تقول: «لقد نظرنا إلى روايات هذه المرحلة من تاريخ الجزائر على أنّها محاوّلات إعادة كتابة الثورة، وما أفرزته بعد الاستقلال من طموحات وعوائق واجهت الفرد الجزائري فلاحاً كان أو ابن فقير، ابن قرية أم ابن مدينة، المرأة أو الرجل، على حدٍّ سواء، هذه الفئات من المجتمع التي لم تخلُ رواية من التعرض إلى قضاياها كتبها الكبار الأوائل أمثال الطاهر وطار وبن هدوقة ومفلاح وعرعار وغيرهم وسار على منوالهم من جاؤوا بعدهم كواسيني الأعرج، وبقطاش وساري وسائح، ولقد بدا لنا أنّ بعضهم أغرق في الذاتية والمواقف الانفعالية من الثورة»[2].

وتضيف قائلة: «ولكن دون أن يعني ذلك أنّ الروائي كان يجب أن يكون مؤرخًا للثورة على الرغم ما توحي به العناوين مثل: " خيرة والجبال"، "هموم الزمن الفلاقي "لمفلاح"، على جبال الظهرة "لمحمد ساري"، "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش، و"نجمة الساحل" لعبد العزيز بوشفيرات وغيرها»[3]؛ ففي رأي الباحثة أنّ تلك الروايات رائعة لكن يعيب عليها نزعتها الذاتية، وترى أنّه كان يتوّجب على الروائيين أن يتناولوا بالسرد موضوع الثورة دون إبراز الانفعالات والانحياز إلى ماهو ذاتي، كما تؤكد الباحثة مرارًا و تكرارًا أنّها لاتريد في طرحها هذا أنّه على الروائي التأريخ للثورة، بالرغم بما توحي به عناوين تلك الروايات من فحوى ثوري، لكنّ مضمونها – لا نقول عكس ذلك – في بعض الأحيان نجد فيه "للثورة" دورًا ثانويًا.

1- نسيمة كريبع، الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات الثورية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص98.

2- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص55.

3- المرجع نفسه، ص55.

فلو تفحصنا في «نظرة سريعة بعض عناوين المرحلة الأخرى نجد أنّها تعكس تعبيرًا عن واقع يقف أمامه موضوع الثورة التحريرية باهتًا جراء ما أفرزه النظام السياسي من تغييرات كانت تتنبأ بما يُجاوز مبادئ الثورة ذاتها، فأصبحنا نقرأ الواقع باعتباره نتيجة لسوء تقدير الثورة مثلما نقرأ الثورة في الرواية كنتيجة لموقف الكاتب الأيديولوجي أو الانفعالي، فالزلزال، وزمن النمرود، والسعير، والبزاة وغيرها، كافية للدلالة على تلك الإفرازات»[1].

لقد طغى الجانب الفكري السياسي والأيديولوجي على بعض الروايات حتى توارى الموضوع الثوري وحلّت محله النزعة الأيديولوجية، فأصبحت الرواية و"الثورة" تمثلان موقف الروائي الأيديولوجي ، وأضحت الرواية خطابًا سياسيًا تقريريًا جافًا، « فمهما كانت مصداقية التسجيل التاريخي للأوضاع والأزمات المختلفة التي عرفتها المرحلة، فإنّ للمتخيل مفارقاته التي نلمسها من تلك العلامات التي تقدم نفسها باعتبارها قابلة للتأويل، والمنضوية في إعادة تاريخ الثورة كما يراه البعض، وتسجيله أو إعادة النظر فيه، بصناعة ثورة المتخيل، أو تحسس الواقع وتناقضاته، ومختلف القيّم الاجتماعية والأخلاقية التي انبثقت عن ذلك»[2].

فالمتخيّل يجعل من التاريخ الموظف محط تساؤل واستفسار، بل وتأويل أيضًا، بغض النظر عما إذا كان التاريخ الموظف فيها منقول بمصداقية أم لا « فلا يمكن للخطاب الروائي أن يصبح تاريخًا، وإذا ما استحضرت الرواية أحداث التاريخ أو شخصياته، أو علاقاته، فإنّها لن تكون سردًا حقيقيًا للتاريخ، وإنّما سرد جمالي يطعمه البيان ويرفده الخيال، فكم من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو اجتماعية، وجاء بغير الحقيقة التاريخية، ولم يعبّر لدى نهاية الأمر إلاّ عن أيديولوجيته هو وآرائه الحياتية دون أن يكون بالضرورة قد عبّر عن تلك الفترة»[3]؛ فالكثير من الروائيين حاولوا أن ينقلوا الحقائق التاريخية فانساقوا إلى نقل أفكارهم وأيديولوجياتهم، وانحازوا في نقلهم ذلك إلى رؤاهم الذاتية، وانحرفوا عن فنيات السرد، وهذا في الحقيقة ما يُعاب ويُأخذ عليهم، الرواية في

1- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص55.

2- المرجع نفسه ، ص55.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني لترقية الفنون، دط، الكويت، 1998، ص 32.

آخر المطاف هي رؤية الروائي تمثله شخصيات، لكن عليه أن يوازن بين متطلبات الشكل الروائي و ما يريد أن يحمّله إيّاه .

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أيضًا وّظف موضوع "الثورة"، بل وكانت تلك الروايات السبّاقة إلى نقل الواقع الجزائري حتى ولو كانت باللسان الفرنسي، يقول "محمد ديب": « إنّ كلّ قوى الخلق والإبداع لكتابنا وفنّانينا يوقفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحًا من أسلحة المعركة، ولأسباب عديدة فإنّني ككاتب كان همّي الأوّل هو أن أضم صوتي إلى صوت الجميع منذ أوّل قصّة كتبتها»[1]، فالإلتزام بالقضية الجزائرية كان من أولوّيات الروائي الجزائري ، فكان منذ أوّل ما خطت يداه ضدّ العدّو الغاشم، فالكتابة عندهم هي وسيلة للتحرّر مثلها مثل السلاح، لذا دافعوا عن هوّيتهم ووطنهم، رغم اختلاف اللغة، لكنّها لم تسلبهم وطنيتهم وهوّيتهم ولم تبعدهم عن قضايا وطنهم وإنّما كانت وسيلة لمحاربة العدّو الفرنسي بلغته، وليس "محمد ديب" وحده بل جميع الروائيين الجزائريين الذين كتبوا باللغة الفرنسية لم يحيدوا عن قضيتهم الأولى والأخيرة، وهي"استقلال الجزائر"، فاختلاف اللسان بسبب سياسات المستعمر في طمس الهويّة الجزائرية العربية باءت بالفشل حينما جعلوا من لسانهم ينقلب عليهم وهاهم يؤلفون عن الوطن بالفرنسية بغية التحرّر منه.

فقد حدث أن «أُغلقت كلّ الأبواب عليهم حتى لا يتصلوا بالجذور التاريخية لهذه اللغة...وقطعت عنهم الرؤية حتى لا يروا إلاّ من خلال هذه اللغة كتجارب الاتصال والامتداد والعطاء الحضاري التي تعاطتها مع الحركات الإنسانية السابقة والمعاصرة لها، ولكن الدهشة كانت عظيمة حين فوجئ الناس باختراق هذه المجموعة من المبدعين تلك المسافة الواسعة التي استقلت وتمدّدت بينهم وبين تجارب أمّته بفعل إغلاق الأبواب وإذا (الفريق) يأخذ بيدها وينير لها الدروب الوعرة»،[2] فسياسة المستعمر التي أنتجت الطبقة المثقفة بُغية مؤازرتها تعمّدت أن تجعلها تنشأ باللسان الفرنسي، غُلقت عليها كل الأبواب، حين أحرقت الزوايا أصبح مامن سبيل للعلم سوى المدارس الفرنسية، التي أرادت من هذه

1- عبد الرحمن ياغي، البحث في إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، دط، بيروت لبنان، 1999، ص105،106.

2- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، دط، بيروت، لبنان، 1976، ص 88.

الفئة أن تكون تابعة لها، لكنّها فوجئت بأنّهم استعملوا لغتهم كسلاح ضدّهم، فكتبوا بها ليعبّروا عن شعبهم .

والحديث عن تيمة "الثورة" في الرواية الجزائرية كما سبق وأشرنا لا يتأتى إلاّ من خلال أمرين اثنين هما: أوّلاً الثورة التحريرية الجزائرية وما بعدها (الثورة الزراعية الاشتراكية)، إذ شكل حضور الثورة كمضمون فكري في الرواية الجزائرية بمختلف أنواعها مسألة هامة، تحتاج إلى دراسة عميقة حول جميع المفاهيم للمساعدة في تناول مسألة الأدب الثوري من خلال تبنيه لأيديولوجيا معينة، شكّلت في الكثير من الأحيان انعطافة كبيرة ومنعرجًا في سيرورة الكتابة الروائية الجزائرية، كما نجد أنّ الثورة الزراعية الاشتراكية وجدت مكانًا لها في تلك المتون وكانت هي الأخرى تيمة مهمّة شغل الأدباء، مما يجعل تقدّيم نموذج عنها ضرورة ملّحة لاجدال فيها. أمّا الأمر الثاني أو بالأحرى التيمة الثانية هي فترة العشرية السوداء التي كانت ولاتزال تشغل الرواية الجزائرية، وسنذكر كلّ مرحلة بشيء من التفصيل و التمثيل فيما يلي:

1/ المتخيل الثوري والاشتراكي في الرواية الجزائرية (اللاز - ريح الجنوب) أنموذجًا:

لقد سبق وأشرنا إلى احتواء الرواية الجزائرية للفترة التاريخية الثورية، وقلنا أنّه قد «استقطبت الثورة الجزائرية بكفاحها الثوري المسلح، واتجاهها الأيديولوجي اهتمام الروائيين الجزائريين الذين عايشوا وقائعها وشهدوا أحداثها، وانفعلوا بما جرى في مسيرتها من صّراع مذهبي تطوّر إلى تصفيات جسدية بين رفاق الفلاح الواحد والهدف مشترك، ومن ثمة رصدُوا التضحيات الجسام التي بذلها الشعب من أجل الحصول على الاستقلال من فرنسا، التي كانت تعتبر الجزائر مستعمرة خاضعة لها إلى الأبد، وظلّت تحكمها بالحديد والنار منذ احتلالها سنة 1830م حتى أوائل الستينات من القرن العشرين»[1].

لقد كان لصوت الثورة الجزائرية مكاناً في الرواية الجزائرية – كما سبق وأشرنا - ، فقد اتجهت الأقلام إلى رصد مقاومة الشعب الجزائري وتصوير الوضع السّياسي والاجتماعي وغيرهما، فكانت أيديولوجيا معينة وسرد تمفصلاتها، وهذا ما نجده في الكثير من الروايات

1- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة ، مصر، 1993، ص17.

الجزائرية، ولتمثيل هذا الكلام نقدّم نموذجين من الروايات الجزائرية، تبرز فيهما أهم الفترات التاريخية الجزائرية "الثورة" و" الثورة الزراعية الاشتراكية"، وتم ذكر النموذجين بحسب أسبقية فحوى الروايات لا لأسبقية ظهور الروايات ذاتها، كما تركنا نماذج العشرية السوداء لنتطرق إليها ضمن المبحث الموالي المعنون بـ: " البعد التخييلي النسائي في ظل السلطة الاجتماعية والسياسية"؛ وذلك تفاديًا للتكرار.

1-1 رواية "اللاز":

تعدّ رواية "اللاز" للروائي الطاهر وطار من أهم الأعمال الروائية الجزائرية على الإطلاق، والتي استقطبت بدورها اهتمام الدارسين والباحثين، خاصة في مجال توظيف المادة التاريخية في جنس الرواية، والملاحظ أنّ «قيمة هذه الرواية لاتكمن فقط في مضمونها الثوري وجرأتها في اقتحام إشكاليات الصّراع الأيديولوجي بين رفاق السلاح الواحد قبل أن يتوحدوا في جبهة التحرير الوطني الجزائري، وإنّما قيمتها أيضًا أنّها تجاوزت الأشكال التقليدية بصيغها الجاهزة، وموضوعاتها المستهلكة، فكانت إنجازًا فنيًّا ضخمًا، نقل الرواية الجزائرية من مرحلة إلى مرحلة أخرى »[1]، إذ تم اختيار هذه الرواية من بين جميع الروايات التي تناولت تيمة أو موضوع "الثورة" لأنّها تميزت بجرأتها في طرح هذا الموضوع، و ذلك من خلال الخوض في المسكوت عنه ، وتجاوز بعض القوالب التقليدية، «فقد بقيّ الفن يسير على وتيرته الثقيلة إلى أن جاء الطاهر وطار وحاوّل بإبداعاته إخراج الفن القصّصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة.

ومع بداية عقد السبعينات الذي شهد تغيرات ديموقراطية كبيرة، كانت الولادة الثانية والأكثر عمقاً للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فجاءت "اللاز" كإنجاز جريء وضخم يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية، لا من جهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، لكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث

1- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص18.

داخل الحزب الواحد، والتي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل، وهي تريد بذلك قتل الثورة وهي لم تفتح بعد عينيها»[1].

أضافت هذه الرواية الكثير للرواية الجزائرية التي كانت تشهد حالة من الركود والنمطية، وذلك على صعيد تجاوز الأشكال التقليدية للكتابة من خلال كسر هاجس تقديس "الثورة" والعمل على إظهار خفاياها السلبية ومن خلال اللغة أيضًا، وهذا ما جعل الرواية تكتسب أهمية كبيرة في التركيب الأحداثي السردي وتحوّلاتها المستمرة، وعلى الرغم من بروز "الثورة" كمكوّن سردي مهم، إلاّ أنّ النسق اللغوي والدرامي الذي تتميز به الرواية كان قائمًا أيضًا، ويقول الروائي الطاهر وطار عن عمله الروائي "اللاّز": «قُمت ببعض التحريات ليس كمؤرخ، ولكن كمتناول للعلاقة بين المثقّف والسلطة، والسلطة هنا هي قيادات الثورة»[2]، ونلاحظ من قوله هذا كبر حجم المسؤولية التي كانت ملقاة على عاتقه بوصفه كاتبًا روائيًا و أحد أفراد الطبقة المثقفة، فقد كان عليه أن يقرأ التاريخ و يستكنه خباياه، ومن ثمّة يضعه تحت المجهر غير مبالٍ بهاجس القداسة الذي حجب الحقائق طويلاً .

وقد حملت الرواية أيضًا جانبًا مهمًا من السياسات التي طُبقت بعد الثورة التحريرية، وتمثّلت في الواقعية الاشتراكية، ويتضح جليًا هدف طاهر وطار من روايته التي تنطلق من الماضي لتفسر الحاضر وتنير المستقبل، « وتوضيح الحقيقة التي ينبغي أن يعرفها الشعب، وهي ضراوة المعارك التي قامت من أجل الاستقلال، ودور القوّة الوطنية في هذه المعارك والأحداث التي صاحبتها وأعقبتها، إنّ رواية "اللاّز" تعتبر تطبيقاً لما أراد الكاتب أن يبلغه للنّاس، ولذلك نجدها تدور حول المحورين السابقين: الكفاح المسلح والصّراع الأيديولوجي»[3].

يعود الروائي إلى الماضي ليفّسر أسئلة الحاضر وملابساته، والتعريف بالأحداث التي جرّت، كما يحاول سد الثغرات التاريخية وإعطاء تفسيرات وتوضيح الغموض بوساطة خياله، «فمبرّرات وجود التاريخ في ثنايا الرواية تتحدد من منطق الرغبة في تحليل الواقع، إذ إنّ معايشة الحدث ومواكبة الظروف التي تكون أحيانًا مبهمة يجعل من إمكانية فهم الواقع أمرًا

1- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص18.
2- حوار أجراه ابن الزيبان مع الطاهر وطار، جريدة الأحرار الثقافية، ع1، ماي2005، ص04.
3- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص19.

صعبًا صعوبة تلك الملابسات نفسها، وعليه فإنّ ربط الحاضر بالماضي كان حتمية ولم يكن خيارًا »[1]، وهذا ما عبّر عنه الباحث عبد الله إبراهيم في مؤلفه "السردية العربية" حين قال: «أنّ الخطاب الروائي يأخذ مرجعيته من الماضي، وخطاب الراهن يؤكده حضوره الموضوعي استنادًا إلى السابق»[2]، فالمتفحص للنّص الروائي الجزائري يجده يقف عند التاريخ ليفسر الحاضر، وليؤكد هويته وليعرّف أيضًا بالثورة التحريرية الجزائرية، وهذا ما يعطي أهمية كبيرة لرواية "اللاز" كنّص يحمّل أفكارًا وتاريخًا.

نجد الروائي فجّر طاقاته الإبداعية من خلال نصه هذا، فهذا «النّص بثرائه الدلالي وصوّره الفنية، ورموزه العديدة، يقدّم رؤية فكرية لجزائر الحاضر والمستقبل، ويجسد التفاعلات الكامنة والصّراعات الخفية بين القوّى المختلفة، والصعاب التي تواجه مسيرة التقدم، وكيف أنّ المستقبل حافل بالأمل في انتصار قوّى الخير على قوّى الشر، وهكذا جسد "الطاهر وطار" الكفاح المسلّح، والصّراع الأيديولوجي وسلبيات ما بعد الاستقلال في هذا العمل الروائي، الذي يشهد له بالبراعة والاقتدار، رغم المآخذ التي سجلناها عليه في المضمون والصياغة اللغوية في روايتة "اللاّز"، ولذلك يرى بعض النقاد الجزائريين أنّها تؤرخ لظهور الرواية الأيديولوجية السياسية في الأدب الجزائري الحديث، وأنّها من أهم أعمال طاهر وطار إن لم تكن أهمها»[3]، أراد "الطاهر وطار" من عمله هذا، أن يقدّم رؤية فكرية عن واقع الجزائر أيام الاستعمار الفرنسي لها و بعده، فصوّره في صراعاته و تحالفاته، تناقضاته واتفاقاته، ضمن قالب روائي متميز عن سواه، غير أنّ بعض النقاد عابوا عليه الصياغة اللغوية التي توارت بعض الأحيان وراء أيدولوجيته، ورغم هذه المآخذ التي سجلت عليه إلاّ أنّ هذا لا يبقص من القيمة الفكرية والأدبية لهذا العمل الروائي الرائع، كونه جدّد من روح الرواية الجزائرية وأعطاها نفسًا آخر بعيدا عن السطحية والقوالب الجامدة.

1- فتحي بوخالفة، الرواية والنص التاريخي، نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيًا، رواية "ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدرة أنموذجًا، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، ع1، مارس 2009، جامعة المسيلة، ص146.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص09.

3- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص49، 48.

تعكس رواية "اللاز"«نقدًا ذاتيًّا لتاريخ جبهة التحرير الوطني، وموقفًا يرفض تنزيه حركة التحرير عن الأخطاء في سلوكها في المرحلة التي تلت انبثاق الثورة من المقاومة العفوية إلى النّضال المنظّم، وما تخلل هذا التحوّل من معوقات وانكسارات تجلّت في تصفية القوّى التقدّميّة فيها وخاصة المنتمية إلى الحزب الشيوعي بحجة وجوب صهر كلّ القوى الوطنية في جبهة واحدة قادرة على الصّمود أمام الدّخيل الأجنبي، وتحقيق استقلال الجزائر في زمن تراكمت فيه الخلافات والصّراعات والمشاكل داخل جبهة التحرير الوطني»[1]؛ لقد فسح "وطار" المجال لقراء الجيل الجديد وحتى القديم باكتشاف ماوراء التاريخ المدوّن في كتب المؤرخين، ذلك التاريخ المنزّه عن الأخطاء، المجيد والمقدس كما تصوّره كتب التاريخ، جاءت رواية "اللاز" لتقلب الرؤية السائدة وتحطم أفق توقعهم، وهو يستعرض عيوب الثورة ونواقضها، وذلك من خلال توظيفه لـ «فاجعة زيدان ورفاقه لتكون شهادة إدانته للثورة في جبهة التحرير الوطني، وما شهده مسار كفاحها من انتكاسات فكرية وانكسارات عمليّة أثناء حرب التحرير، خاصةً أنّه يعتقد أنّ في الثورة أشياء لم تتضح في أذهان الجزائريين بعد، وأنّ عدم وضوحها قد يضّر بشكل أو بآخر نفسها حتى بدأت تأكل أبناءها بعد أن فقدت حّس الإنسانية مقابل بيان نقاء الشيوعيين في كلّ مكان، واخلاصهم للعمل الثوري»[2].

وتكشف مُجمل كتابات "طاهر وطار" الروائية رغبته في إعادة كتابة التاريخ فنيًّا، لأنّه السبيل الوحيد المتبقي أمام المثقف الجزائري، ليبدي رأيه تحت غطاء المتخيّل و يصحّح ما يراه خطأً في رأي شعبه، في ظل تغييب الحقائق، فعمل بشكل أو بآخر على إعادة النظر في التاريخ، لكنّ « تغليبه الفكري الأيديولوجي على الجانب الفنّي جعل طريقته في الإدانة تبدو واضحة ومباشرة مما أفقد نصّه الروائي "اللاز" أدبيته وأسقطه في الشعارات والخطابات الأيديولوجية الانفعاليّة التي ضخّمن المضمون، وأضّرت بالشّكل الفنّي، حيث غلب الواقعي على المتخيّل من خلال التركيز على الأحداث، وتضخيم شخصيّة زيدان إلى حدّ تحوّل

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2005، ص125.

2- المرجع نفسه، ص127.

الثّورة الأساس إلى عرض وبقائها دون أيّة معالجة سوى كونها حركة تحريرية تحمل أفكار مسبقة ضدّ الشيوعية»[1].

يعدّ ميل "الطاهر وطار" إلى الاشتراكية وسعيه إلى إبراز ذلك في نصوصه إلى درجة وضوح رسائله الأديولوجية التي حمّلها في نصوصه ينقص من اشتغال عنصر مهم في السرد عامةً و الجنس الروائي بخاصة وهو المتخيل، الذي يكسب أي عمل سحرًا وجمالاً ومتعة وتشويقًا أكبر، وهذا ما حدث فعلاً في روايات "وطار" التي يبرز فيها التوجه السياسي لصاحبها علنًا دون أيّ عناء من القراء لاستكناه تلك النصوص، و تلك الصراحة والمباشرة والأسلوب التقريري والإخباري أثّر على منتوجه الروائي الإبداعي سلبًا، وأضّرت بالشعرية التي يجب على النص الروائي أن يحتوي عليها، فالرواية هي قالب لغوي و شكل فنّي بالإضافة إلى كونها محتوى فكريًا ورسالة إلى جمهور القراء، وإن غلب أحدهما على الآخر فقدت الرواية جماليتها؛ ذلك أن الرواية بدون فكر هي مجرّد ثرثرة وأوهام تموت قبل أن تولد، والرواية بدون قالب فنّي جمالي يفقدها بريقها ودهشتها وتشويقها لصبح خطابًا جافًا لا فرق بينه وبين ما يُقرأ في نشرات الأخبار، أو الجرائد؛ فالتوازن بينهما أمر مطلوب وضروري في أيّ عمل أدبي ناجح.

انهال النقاد في تبيان المآخذ التي سُجلت على مجمل أعماله، إذ يرون «أنّ الطاهر وطار بحماسته الأيديولوجية الإشتراكية كان قد أخضع أعماله لرؤية سابقة مفرغاً مقولاته الفكرية في نصوصه، فغرق في أزمة الخطاب الأيديولوجي مما أوقعه في الكثير من التناقضات الفكرية، إذ غالبًا ما اضطر إلى تأطير النّص، في محاولة لجعله يستجيب لتوجهاته، وإن كان في ذلك ما يغاير الحقائق الواقعية، وكل هذا كان كفيلاً بالتأثير في البناء الفنّي»،[2] فقد جعل "الطاهر وطار" من أعماله وسيلة فكرية لا وسيلة فنية في إيصال كل ما يتعلق بتوجهه .

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص127.

2- لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، دط، عمان، 2004، ص01.

وإضافةً إلى ذلك في شرح الطغيان الفكري على الفنّي رأوا أنّه :«إذا ظهرت الشخوص منمطة تنميطًا واضحًا، كما أضحت بعض الأبنية الفنّية (...) مالت لغة النّص الروائي إلى الخطابية والمباشرة»[1]، ومع كلّ هذه الانتقادات إلاّ أنّ الرواية الجزائرية كانت آنذاك في بداياتها، ومن الطبيعي أن تمر بمراحل مشابهة لهذه المراحل، وأن يتعثر المتخيّل سواء من الجانب الفنّي أم الفكري، وهذه الرواية نموذج عن الرواية الجزائرية التي اتخذت من الثورة و الأيديولوجيا مادة تغذي المتخيل فيها .

2-1 رواية "ريح الجنوب":

تعدّ رواية "ريح الجنوب" عند بعض الدارسين أوّل رواية جزائرية، فيما عدّها البعض الآخر غير ذلك، ولكن عمومًا يمكن القول إنّها أوّل رواية جزائرية كتبت باللغة العربية في شكلها الناضج، إذ لقيت هذه الرواية اهتمامًا فائقًا من قبل الباحثين والنقاد الجزائريين باعتبارها – حسب رأي البعض منهم – أوّل رواية جزائرية، وعملت هذه الرواية على «رصد بواقعية رصينة الحياة في الريف الجزائرية، وجسدت هموم الفلاّح ومشاكله مع الأرض وعلاقاته بغيره داخل القرية التي تعتبر نموذجًا لقرى الجزائر، ومن ثمّة تنحو منحى اجتماعيًا يصوّر الواقع الاجتماعي الجزائري لأوّل مرّة»[2].

إنّ رواية "ريح الجنوب" تجربة سردية موفقة في سرد واقع الجزائر بعد الثورة التحريرية الجزائرية، و تحديدًا تتزامن مع فترة انتشار فكر التيار الاشتراكي للبلد وانتشار الشعارات الموالية لهذا التيار خاصة ما تعلّق منها بالفلاحة، " الأرض لمن يخدمها"، وتحت وطأة هذا النظام، كتبت هذه الرواية كتعبير عن مشاكل عدّة يعاني منها الفلاّح الجزائري، كما ساندت الرواية أفكار معينة وعرّفت بأخرى، فالرواية تتوغل داخل القرية وتمتزج بالأرض، وترصد حياة البشر الذين يعيشون على ظهرها، ويتفاعلون في إطار علاقات متشابكة تتفق حينًا وتتناقض أحيانًا أخرى، وترسم في واقعية ملامح الصّراع والتطور، وتسدل مرحلة المخاض في حياة الريف، حيث المعاناة، وارهاصات المستقبل الواعد، ولعل أهم ما يميز هذه الرواية هو تسجيلها لوقائع حقيقية ومسايرتها للتطورات الحاصلة في

1- لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، المرجع السابق، ص02،01.

2- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، المرجع السابق، ص89.

المجتمع، «ومن هنا يظهر صدق تجربة عبد الحميد بن هدوقة، حيث استطاع تشريح وضع مرفوض قلبًا وقالبًا وعلى كل المستويات، كما توصل إلى أن يرى وراء وقائع الحياة اليومية، وظاهرتها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية»[1]، فنقل واقع الحياة البسيطة للمجتمع وجعلها تستوعب همومه ومشاكله اليومية .

لقد صنع التصوّير الدقيق للأحداث من هذه الرواية «قطعة فنيّة تُميزها خطوة شجاعة تتميز بالالتزام والتعرض لمختلف الأيديولوجيات بشفافية، وذكر تفاصيل الصّراعات التي وُجدت في الريف الجزائرية بعد الثورة، فالكاتب في روايته لم يهتم بتسجيل أحداث الثورة الزراعية وتأثيرها على الصّراع الطبقي، كما أنّه لم يولِ قضية الثورة الزراعية اهتمامًا خاصًا، وإنّما وجه جّل اهتمامه إلى رصد الواقع وما يضرب فيه من تحوّلات، وما ينتظره من تغيير متخذًا من أبناء القرية نماذج لطبقات مختلفة تتضارب مصالحها، وتتصّارع فيما بينها، مما يكشف عن هوّيتها، ويحدد موقعها بالنسبة للواقع الثوري الجديد»[2]، وهذه المقاربة التي انطلقت من الماضي ثم تصل إلى الحاضر في وصف المشاكل السياسية والاجتماعية ضمن قالب أدبي جعل الرواية تحمل قيمة كبيرة .

إذ يبدو موقف "عبد الحميد بن هدوقة" موقفًا صارمًا وشجاعًا من خلال خوضه غمار الواقع الجزائري، وعكسه في متنه الروائي، والعمل على الكشف عن مختلف الصّراعات التي تحكمه، ولعل الأمر الذي يزيد من جمالية الرواية أنّها لم تركز بشكل مباشر وواضح على التغيرات السياسية والسلطوية ومختلف التيارات، وإنّما عملت على تِبيان أثر كلّ ذلك بتصوّير الشعب وصّراعاته دون التطرق لذكر تلك التغيرات السياسية، ودون إبراز الصّراع على أنه طبقي وناتج عن سياسة أو فكر أو تيار معين.

وقد جسدت الرواية من خلال شخصياتها أغلب شرائح المجتمع الجزائري من أغنياء وفقراء، المتعلمين وغير المتعلمين، كما تنقل صّراع الأجيال كبارًا وصغارًا والفجوة الحاصلة بينهم، «فمن خلال الاقطاعي "ابن القاضي" والراعي "رابح"، و"نفيسة" نموذج المرأة

1- واسني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986، ص102.

2- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، المرجع السابق، ص90.

البورجوازية الصغيرة المتجذّرة مستقبلاً من جهة التقدّم، ومن خلال العجوز "رحمة" ذاكرة الثورة الوطنية بحسّها الشعبّي، ووعيها البسيط، بكلّ أحلامها وتناقضاتها »[1]، يتوّسل بها كاتبها للتعبير عن أفكاره، إذ يحقّق من خلالها صوّرًا فاعلة من عمق المجتمع قادرةً على التفاعل مع القارئ بل وتغيير نظرته له، إذا اقتضى الأمر، لأنّه يلامس كلّ طبقاته، و يتعرض لفكر كل من تلك الطبقة أو الفئة إن صح القول.

كما يلاحظ بعض المآخذ التي لا يخلُ منها أيُّ نّص، خاصةً وأنّه السباق إلى الظهور، «والواقع أنّ دور الأديب في هذه المرحة اجتماعي وسياسي في آن واحد، هو اجتماعي لأنّ على الأديب أن يناضل مع الطبقة المحرومة في سبيل تطوير المجتمع الجزائري الحديث، وهو سياسي لأنّ هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية معينة، وهي الرؤية الاشتراكية، التي تعتبر في نظر مجموع الشعب الجزائري الحديث، أنجع وسيلة سياسية لتغيير الأوضاع السيئة التي ورثناها عن العهد الاستعماري»[2].

وهذا ما فعله سائر الكُتاب الجزائريين ومنهم "عبد الحميد بن هدوقة" من خلال روايته "ريح الجنوب"، والذي حاوّل من خلال طرحه هذا (السياسي/ الأدبي) التغيير والتطوير، ولكن لايخفى على أحد تلك الرؤية الاشتراكية السائدة في الرواية التي تعدّ كما سبق أن قلنا الوسيلة الأنجع والأنجح في نظر الجزائريين آن ذاك لبلوغ ذلك التطور، «فما قامت به السلطة من تأميمات وإقامة المؤسسات الاشتراكية، واشراك العمال والفلاحين، في تسيير هذه المؤسسات، كل هذه الإنجازات الاشتراكية إن هي إلاّ إجراءات مادية ضرورية لإعادة الأوضاع الاجتماعية إلى حالتها الطبيعية، وهو شيء إن كان كافيًا من الناحية المادية، فإنّه غير كافٍ من الناحية النفسية والعقائدية، وهنا يبرز دور الأديب الملتزم الحقّ»[3]، ومن هنا يتجلى لقارئ الرواية الجزائرية الارتباط الوثيق بين الكتابة الروائية وواقع الشعب الجزائري، ومدى التزام الرواة الجزائريين بهموم الشعب الذي انسلّوا منه، فتأميم السلطات و الدولة

1- واسني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص102.
2- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1983، ص103.
3- المرجع نفسه، ص104.

للأراضي استطاعت بها أن تأمم شيئًا من الوضع المادي للشعب، لكنّها عجزت عن تأميم نفوس المواطنين المهزومة و المكسورة بآثار الاستعمار.

ويمكن القول « إنّ جميع الفنون النثرية الجزائرية الحديثة ابتداءً من القصة مرورًا بالمسرحية والرواية إلى المقالة الأدبية والأبحاث النقدية، قد تطورت تطورًا كبيرًا، وليس هذا التطور دليلاً على تفوق الأديب الجزائري المعاصر لفترة مابعد الاستقلال، بقدر ماهو دليل على قدرة الأدب الجزائري الحديث على مواكبة النهضة العامة للشعب الجزائري، ويكفي دليلاً على هذه القدرة أنّ طاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وأبا العيد دودو وغيرهم من كُتاب القصة القصيرة والرواية والمسرحية؛ فقد انتقلوا بعد سنوات قلائل من الاستقلال من الحديث عن الثورة وأحداثها، إلى الحديث عن مشاكل الطبقة الكادحة»[1]، وإنّ هذا الانتقال من تخيُل مجريات الثورة التحريرية إلى تمثيل الواقع الجزائري الراهن بعد الاستقلال لهو دليل على تطور الرواية الجزائرية، ودليل آخر على التزام الروائي الجزائري بقضايا عصره وشعبه، وهو دليل ثالث على تطور المتخيل واشتغاله ضمن تيمات جديدة.

ويمكن القول أيضًا من خلال رواية طاهر وطار "اللاز" ورواية عبد الحميد بن هدوقة " ريح الجنوب" أنّ الأدب الجزائري عمومًا و الرواية الجزائرية على وجه الخصوص، قادران على التطور حسب الظروف الجديدة للمجتمع، كذلك يدّل على أنّ الشعب الجزائري نفسه استطاع بعد مرور سنوات قلائل أن يتحرر من الجو النفسي والحضاري الذي كان يعيشه أثناء الثورة وبعدها، لينصرف في آخر الأمر إلى الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية التي كان يعاني منها[2]، فجنوح الروائي الجزائري إلى تسجيل فترة من حياة شعبه في أدبه جعله في بعض الأحيان يكتب مقاطع سردية تتجاوز السرد أو تمثيل وضع معيش بالكلام والوصف، لأنّها لامست صميم صاحبها قبل القراء، وذلك ما يجعل الرواية نافذة القارئ التي يُطل منها على ماضٍ ينتسب إليه وإن لم يعشه.

وبصفة عامة يمكن أن يقال عن« ابن هدوقة في روايته "ريح الجنوب" مع الإشارة إلى محدودية الرؤية عند الكاتب في روايات وقصص أخرى، أنّ الرواية تعتبر إنجازًا فنّيًا

1- محمد مصايف، النثر الجزائري، الحديث المرجع السابق، ص120.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص121.

رائعًا من إنجازات الواقعية الانتقادية، - التي مهدت مع ذلك - مع معطيات اجتماعية أخرى الطريق أمام نبوءة ابن هدوقة الصادقة»[1]، وعلى عكس ما وجدناه في رواية "اللاز"، فإنّ "ريح الجنوب"مصاغة صياغة لغوية فنيّة؛ لأنّ الروائي فيها لم يُهمل الجانب الأدبي الذي يعدّ ضروريًا لبناء جمالية الرواية، ويشير الباحث والروائي واسني الأعرج إلى هذه القضية قائلاً: «ريح الجنوب ذلك الإنجاز الفنّي الذي أضاف إلى قائمة النتاج الجزائري الفكري وإلى الواقعية الانتقادية عملاً جادًا بكل ما تحمله الكلمة من معنى(...) ففي الوقت الذي تنبأت فيه الأولى بالثورة الزراعية، تنبأت الثانية بالثورة التحريرية الكبرى، وهذا أمر طبيعي جدًا، فالعمل الفنّي الواقعي يوجه فيه دائمًا إلى الأمام، إلى المستقبل خالقًا في بنيته ذاتها حركة الإتجاه التاريخي التقدمي إتجاه ارتقاء العالم والإنسان»[2]، لقد مارس الروائي الجزائري الكتابة مُوكلاً إليها مهمّة استظهار الفكر الذي يشكل التاريخ الجزائري أحيانًا قبل وقوعه، فقد تجاوز الأديب الجزائري الملتصق بمجتمعه قضية الإلتزام إلى ماهو أسمى وهو التنبوء لما سيحدث، فالمتخيل بناءً على مؤشرات يمكن أن يسبق الأحداث قبل أن تقع.

وهكذا «فالطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة يختلفان اختلافًا بيّنًا في قضية الأسلوب، ففي حين كتابات وطار يغلب عليها الطابع الفكري الأيديولوجي، نجد أنّ ابن هدوقة يهتم بأسلوبه اهتمامًا كبيرًا، وإذا كان وطار لا يعير جانب الأسلوب إلاّ اهتمامًا متواضعًا، فإنّ ابن هدوقة حسب لغته وأسلوبه يعتبر الجانب الشكلي عنصرًا أساسيًا في الأعمال الفنية الناجحة، فالطاهر وطار كاتب موقف بالدرجة الأولى وابن هدوقة فنّان وإنّ كان لايتهاون في قضية الموقف والفكرة»[3]، وهذا كان بمثابة لمحة بسيطة عن بناء المتخيل السردي من خلال تيمتي: الثورة التحريرية والزراعية والعشرية السوداء، حيث استطاع الروائي الجزائري الالتزام بقضايا وطنه كما تمكن من الخوض في تيمات أخرى تبعًا للتطور السياسي التاريخي للجزائر.

1- واسني الأعرج، الرواية العربية في الجزائر، المرجع السابق، ص101.
2- المرجع نفسه، ص93.
3- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص121.

2/ البعد التخييلي في الرواية الفجائعية بين السلطة السياسية/ الاجتماعية ورهانات التاريخ، رواية (تاء الخجل) أنموذجًا:

إنّ الحديث عن تجربة الأدب الروائي المكتوب بأنامل نسائية، هو بمثابة الحديث عن فترات تاريخية مظلمة عاشتها المرأة الجزائرية مقموعة بين السلطة السياسية (المستعمر الفرنسي) والسلطة الاجتماعية متمثلة في: (سلطة الرجل، سلطة العادات والتقاليد)، ولعل هذين السببين يقبعان وراء تأخر نشأة الرواية النسائية في الجزائر وهما من قيّد الصوت النسائي الجزائري، فطالما نُظر للمرأة نظرة دونية، مما جعلها ترتد للوراء وتنعزل عن ساحة الفكر وغيره من المجالات المهمة في الحياة، فقد كانت الظروف جدّ قاسية عليها في ظل سياسة التخلف الذي مارسه الشعب الفرنسي في حقّ الشعب الجزائري، جعل منه يعيش في بوتقة مغلقة من الجهل والأفكار البالية وعادات تكبح من فكر الإنسان وتحده .

فكانت أوّل محاولة لإخراج المرأة الجزائرية من جحيم الجهل هي محاولة الشيخ "عبد الحميد بن باديس"، وذلك من خلال تعليم المرأة الجزائرية؛ فكان السباق إلى تدريس البنات وتعليمهن إيمانًا منه أنّ المرأة الجزائرية عقل وفكر، فقد « كان الشيخ عبد الحميد بن باديس هو أوّل من أولى اهتمامًا بالمرأة الجزائرية وشؤونها، وفتح أقسامًا خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة، وفي كلّ مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني، كدار الحديث بتلمسان، ومدرسة الفلاح بوهران، ومدرسة التربية والتعليم ببانتة، ومدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة»[1]، فقد كانت التفاتة الشيخ "عبد الحميد بن باديس" خطوة هامة في اخراج المرأة الجزائرية من واقع الجهل والتهميش اللّذين كانت تعيش محصورةً بينهما .

وبعد موت الشيخ "بن باديس" تدهورت أكثر حالتها، «فقد كانت المرأة أشد تضررًا وأشد تخلفًا، بسبب حرمانها من التعليم ووضعها على هامش الحياة العامة، وبسبب عنترة الرجل، وانحراف فهمه لقواعد الإسلام وقيمه الحقيقية التي حددت بوضوح وظيفة الرجل والمرأة معًا، إنّ أكبر آفة أصابت المرأة العربية عمومًا والجزائرية على الخصوص، هو الجهل والأميّة

1- يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، عين مليلة، الجزائر، 2001، ص04.

اللّذان فُرضا عليهما فرضًا، وحصرا وظيفتها في متعة الفراش، والإنجاب والتربية والطهي، وأدى ذلك إلى تدهور الأسرة والمجتمع ككل[1].

وكان دور المرأة يقتصر في بعض الواجبات اليومية المنزلية فقط في ظل غياب الجانب الفكري لها، وكان يُنظر إليها على أنها كائن ضعيف ومحدود ومحصور القدرات، وفي المقابل نجد أنّ الرجل كان يحتل المركز إلى درجة التسلط على المرأة باسم الدين، ودعمت ذلك عادات وتقاليد وقيم موروثة بالية عززت من حضور الرجل وتغييب المرأة، «فالمتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة يجد انعدام دور المرأة واضحًا فلا أثر لحضورها، سواء في الحركة الثقافية، أو في النشاط ذي الطابع السياسي والنقابي، فقد كانت المرأة الجزائرية تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش»[2].

إنّ العزلة التي عاشتها المرأة الجزائرية ما لبثت أن بدأت تنفك عنها شيئًا فشيئًا خاصة في فترة من فترات الاستعمار الفرنسي للجزائر، أين بدأت تُظهر مقاومة ونوعًا من الرفض للوضع السائد، فقد شاركت إلى جانب الرجل في محاربة الاحتلال الفرنسي وساند الرجل في هدف تحرير الوطن من الغزاة بشتى الطرق والوسائل، وبذلك نجد أنّ المرأة الجزائرية عانت مرارة الاحتلال وذاقت ذل الاستعباد، وتعرضت لمختلف سياسات التعذيب والقهر من قتل وانتهاك للشرف والعرض، والمهانة والتشرد والمرض والجهل...الخ من كلّ أنواع التعذيب الجسدي والنفسي.

فلم تكن « المرأة الجزائرية أقلّ حظًا من الرجل في العذاب وفي قسوة الظروف إذ تعرضت للفقر والترمل والتشرد ودفعها هذا إلى الانتقام بالإنتماء إلى مساندة الرجل في الكفاح، مقدمة أبناءها للثورة تارةً، ومزودة المجاهدين بالماء والطعام أوعاملة على التمريض

1- يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، المرجع السابق، ص23.

2- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002، ص09.

وحاملة السلاح إلى الجبل»[1]، وبهذا أخرجت المرأة من التهميش والحصار، وفي الحقيقة هذا ما جعل المرأة تبرز كعضو هام له دوره في المجتمع، إذ تعدّت بهذا مهمّة الولادة والإطعام إلى مهام أخرى، فكانت بذلك الأم، المربية، والمجاهدة الشجاعة.

ومع ذلك ظلّت المرأة العربية والجزائرية خصوصًا تعيش نوعًا من التهميش بدءًا من الأسرة إلى المجتمع ككل، « إذ توسعت دائرة العنف تُجاه المرأة ونقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع المحكوم بقيم ذكورية ماثلة في العادات والتقاليد، والأنظمة واللوائح، فتشعر هذه المرأة - في منظورها – أنّها تنتمي إلى مجتمع يستلبها، ويمارس مظاهر عنف عديدة إتجاهها، فتغدو شخصيتها مشيّأة، ومحاصرة وعرضة للنقص والهيمنة والاستيلاب، بحيث يصعب أن تجد نفسها قادرة على العيش في مجتمعها، بدون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسرية أو قبائلية اجتماعية أو سلطة سياسية دينية أو غيرها»[2]، ومن هنا يظهر للعيان حجم معاناة هذه الأخيرة بسبب تخلف المجتمع الذي تعيش فيه والذي انعكس عليها سلبًا، فكيف تبدي رأيها في مجالات فكرية وثقافية وسياسية ونقابية وهي لا تملك حتّى الحقّ في اتتخاذ قراراتها؟، « فقد كانت المرأة تشعر بأنّ المجتمع في المدينة والريف والبادية على السواء، هو مجتمع للرجال، وأنّ المرأة مكبلّة الحركة وأنّها فريسة سهلة لأطماع الآخرين، فيما لو قررت أنّ تتحرك بحرية خارج عتبة بيتها، من هنا يبدو المجتمع الذي يهيمن عليه وعي الذكورة مسكونًا بآليات ذكورية تقمع النساء وتصادر وجودهنّ الفاعل، لأنّهنّ فضائح أو عورات أو عيب، أو ما إلى ذلك، مايستدعي تعدد مظاهر عنف المجتمع ضد النساء»[3].

وما جعل المرأة تُعامل هذه المعاملة في الحقيقة هي العقليّة الرجعية السائدة في المجتمعات العربية ككّل ومنها المجتمع الجزائري الذي ينظر إليها نظرة دونية، فلطالما كانت المرأة الجزائرية التي لم تكن أسعد حظًا من مثيلاتها في مختلف أقطار العالم العربي تعاني من ظلم المجتمع لها، « غير أنّ حديثنا عن المرأة في تاريخها الطويل والمتنوّع، وتطرقُنا إلى

1- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة مابين(1931 -1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1989،ص84.

2- حسين لمناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2013، ص17.

3- المرجع نفسه، ص17.

أوضاع المرأة العربية بصفة عامة لن يغنينا عن التطرق لوضع المرأة في الجزائر، ذلك أنّه لكل قطر عربي ظروفه ومتغيراته التي على أساسها ترسم بين العلاقات بين الأفراد(...) فقد مر تاريخ المرأة الجزائرية في العصر الحديث بثلاث مراحل هي:

1) الفترة الاستعمارية.
2) فترة حرب التحرير.
3) فترة الاستقلال»[1].

فقد اختلفت معاناة المرأة الجزائرية بتوالي هذه المراحل الثلاث، والتي سنطرق إلى ذكرها بشيء من التفصيل.

« ففي المراحل الأولى كانت المرأة مضطهدة، وكانت تُعامل أشبه ماتكون بالسلعة وقد يكون لفترة الاستعمار تلك أثرها السّلبي على معاملة الرجال للنساء، ذلك أنّ الاستعمار الفرنسي عُرف بقسوته على الأهالي وهؤلاء ينقلون المعاملة نفسها إلى بيوتهم ويحاولون أن يثبتوا وجودهم من خلال أسرهم وعائلاتهم، وحتى الذين كانوا يُهاجرون إلى فرنسا ويحتكون بالمجتمع الغربي يتصرفون بنفس السلوك المتحكم في المرأة (...) فطبيعة المجتمع تقضي تحكّم الرجل في أمور الأسرة وسيطرته على المرأة، كما أنّ حفاظ الرجل على شرفه جعله يبالغ في التشديد على المرأة، خاصةً مع وجود الأجانب الغاشمين، يُضاف إلى ذلك أنّ الفترة السابقة للاستعمار لم تكن تُعطي الحرية الكاملة للمرأة فإنّ كل الظروف كانت ضد الأنثى»[2]، والظاهر أنّ المجتمع والاحتلال كانا ضد المرأة من خلال سلبها جميع حقوقها واحتقارها، لتُصبح بذلك جارية مهمّتها الأولى والأخيرة هي خدمة سيدها الرجل وتوفير حاجياته، ذلك الرجل الذي جعل منها كائنًا أقلّ قيمة من الإنسان الذي يستحقّ أن يحظى بحرية فكرية وحرية في العمل والحرية في ابداء الرأي والتعبير عن نفسها.

وهذه الإهانة بقيت متواصلة إلى غاية فترة حرب التحرير، حيث انقلبت الأمور وأصبحت المرأة شريكة الرجل في الجهاد، « فقد برهنت الحرب حقًا أنّها كانت الفترة الذهبية في تاريخ المرأة الجزائرية، إذ إنّه في أعقاب اندلاع الثورة ظهرت تغيرات مفاجئة شاملة

1- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، قسم الأدب العربي، ط2، بسكرة الجزائر، 2009، ص17.
2- المرجع نفسه، ص17،18.

وبعيدة المدى في وضعية المرأة، لقد كانت الحرب فرصة لتعبّر المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة تثبت قوّتها للمستعمر وللرجل في الوقت نفسه، وبذلك فإنّ الثورة في عقول الرجال كذلك، فقد تقبلوا كفاح المرأة في هذا المجال، وأبرزت الثورة المسلحة صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة، فكان حضورها دليلاً بارزًا على التحوّل الاجتماعي الذي وقع في البلاد وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار»[1].

فقد قلبت الحرب التحريرية الموازين، وأصبحت المرأة شريكة الرجل في الكفاح ضد العدّو الفرنسي، وهذه كانت أوّل خطوة لها للخروج من الحصار والقمع اللّذين عاشت فيهما، لكن سرعان ما اصطدمت بواقع مرير أعادها إلى ما كانت عليه، فبعد الاستقلال حدث ما لم يكن في الحسبان، فقد «أتت فترة الاستقلال عام 1962م، فرح الشعب بهذا النصر المُبين وظنّ كلّ فرد أنّه سيصل إلى ما يصبو إليه، لكنّ الواقع كان مريرًا إلى درجة كبيرة، فمرحلة البناء والتشييد كانت صعوبتها لا تقلّ صعوبةً عن صعوبة مرحلة الكفاح المسلح، وبالنسبة للنساء فقد وجدنّ أنفسهنّ يعُدنّ إلى القهر، حيث صار يُنظر إليهنّ تلك النظرة الاستغلالية وكأنّ السنين السبعة لم يكنّ إلاّ استثناء للقاعدة، ونشازًا في مأساة طويلة، تبدأ منذ ما قبل الاحتلال الفرنسي وتستمر عبر الزمن»[2]، فمسألة احتقار المرأة تعدّ ظاهرة اقترنت بالمجتمع الجزائري، وعلى مايبدو أنّه عقلية متجذرة في عقله وليس من مخلفات الاستعمار.

فحتى بعد مغادرة الاحتلال الفرنسي الأراضي الجزائرية، ظلّ المجتمع والرجل يمارسان سلطة تعسفية ضد المرأة، وهذا الواقع انعكس سلبًا على نفسيّة المرأة الجزائرية التي أبت إلاّ أن تتحرر فكريًّا وثقافيًّا، فما الجزائرية كان للمرأة التي صبرت وجاهدت العدّو الفرنسي أن تبقى صامتةً على الذُّل والمهانة، فقامت منتفضة، مطالبةً بحقوقها، فبعد قضية الاستقلال لم يعد لها من قضية سوى نفسها، « فما كان لها أن تستسلم بسهولة، فقد تأثرت بالموقف التحرري، وظلت تطلب بحقّها في ميدان الشغل والتعليم»[3]، ومن هنا بدأت المرأة مسيرة نضالها الفكري الذي مسّ حتّى الإبداع الأدبي، إذ رفضت المرأة أن يبقى الأدب حكرًا

1- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص18.
2- المرجع نفسه ، ص18،19.
3- المرجع نفسه، ص18.

على الرجل وحده، وسعت إلى تأليف روايات ودواوين شعرية وقصص وغيرها من النّصوص الإبداعية وأكملت مسيرة كفاحها زمن الاستعمار رغم رفض البعض لهذا.

إنّ دخول المرأة عالم الكتابة كان مرفوضًا من المجتمع الذكوري ومع ذلك فقد صارت الكتابة الإبداعية النسائية واقعًا ملموسًا من خلال تزايد الإصدارات الشعرية والروائية النسائية، فجزى بنا الانتقال من مرحلة التأييد ووالمعارضة إلى مرحلة ثانية أكثر حيوية وفاعلية تتم فيها مدارسة هذه الأعمال بالوقوف على مضامينها وخصائص أساليبها وآلياتها الفنية، باستقراء بسيط لتاريخ الأدب العربي، يتأكد لنا أنّ للمرأة القدرة على الخلق والإبداع حتى وإن تواصلت المحاولات لتحجيم دورها وتعطيل إرادتها وتهميش كفاءاتها، حيث تعرّض إنتاجها الأدبي للتعتيم بدايةً مع اللغة التي أعلنت ذكورتها ((الأصل في اللغة التذكير))[1]، وقد سعت المأساة الأدبية أن تنقل معاناتها من الواقع إلى الأدب وتنقل رفضها لهذا الوضع، وبما أنّ مجال بحثنا يخصّ الرواية، فسنتطرق إلى تعداد المنجزات الأدبية النسائية/النسوية الروائية بالرغم من أنّ الشعر كانّ أكثر رواجًا وأسبقيّة من الرواية التي أخذت تحتل الصدارة بعد ذلك؛ ويرجع ذلك في حقيقة الأمر إلى كون هذا الانتقال من الجنس الشعري إلى الجنس السردي، ومن «هيمنة الشعر في حقبة إلى بدايات هيمنة السرد، فقد كان الشعر لسان الثورة المهزومة، وكان يحوّل الهزائم إلى انتصارات، والحكام أبطالاً أسطوريين، كما كان يحرّض على إنجاز "ثورة" شعبية هي قيد التحقيق!، لكن تواتر الهزائم، ولعلّ مذابح صبرا وشتيلا والخروج الفلسطيني واحتلال الجنوب كانت الحجرة التي أُلقم بها الشعر فأخرسته، لذلك كان السرد الذي يروم تجاوز عكس الواقع بالمقلوب وبأدواة جديدة قادرًا من خلق لغاته، وطرائقه على تشخيص واقع الهزيمة وتشريحه»[2]، لذا كانت الرواية القالب الأدبي الأقدر على احتواء هموم المرأة على غرار الرجل المبدع، فقد توالت عدّة أعمال روائية نسائية جزائرية باللغتين الفرنسية والعربية.

1- ينظر: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 182.

2- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1985، ص291.

وتعدّ تلك الأعمال – التي سنتطرق إلى ذكرها فيما يلي- أهم ما ألّفته الأنامل الناعمة الجزائرية إلى يومنا هذا، و تجدر الإشارة إلى أنّ الرواية النسائية المكتوبة باللسان الفرنسي كانت السباقة إلى الظهور في ساحة الإبداع الأدبي الروائي الجزائري ومرّدُ ذلك إلى المستعمر الفرنسي الذي وفر لهنّ التعليم في مدارس فرنسية واستطعنّ أن يمتلكنّ من الرصيد الثقافي والفكري ما يكفي لكي يخضنّ تجربة الإبداع باللغة الفرنسية، ولكنّنا سنتطرق للحديث عن الإبداع النسائي المكتوب باللغة العربية في تلك الفترة و« الواقع شهد هذا العقد – التسعينات – من زمن نشأة هذا النوع من الكتابة النسائية الجزائرية ذات الطابع العربي صدور عشر نصوص روائية وهي: "لونجة والغول" (1993) لزهور ونيسي، و"ذاكرة الجسد" (1993) لأحلام مستغانمي و"فوضى الحواس" (1996)، و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي أيضًا، و"رجل وثلاث نساء" (1997) لفاطمة العقون، و"بين فكي وطن" (1999)، و"في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، و"بحر الصمت" (2001) ليسمينة صالح، و"مزاج مراهقة" (1999) و"تاء الخجل" (2002) لفضيلة الفاروق»[1]، فقد أصبحت المرأة الجزائرية قادرةً على التعبير عن ذاتها و فكرها وقادرة على الخوض في الإبداع وتحميله همومها وقضاياها، بالإضافة إلى قضايا الوطن السياسية والاجتماعية التي أخذتها – الى جانب الرجل المبدع- على«عاتقها من ناحية المضامين والرؤى وفتح جبهة صراع مع الرجل وما يمثّله من سلطات اجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها، وهذا الصراع جسّد عدّة مفاهيم جديدة أخذت الكتابة النسوية تنظر لها، منها: حقّ المرأة في التعليم والانتخاب والعمل، والبحث عن حريتها، وإنسانيتها، واستقلاليتها، ومحاربة تكوّينها الجسدي إن قصد به التأثيم، وهجاء الآخر وتشييئه، مما يعني وجود كتابة نسوية مختلفة في بعض القضايا المطروحة عندما يتعلّق الأمر بخصوصية المرأة وقضاياها الذاتية في الحياة والمجتمع»[2]، وهذه الأعمال كانت بمثابة اثبات الذات الفكرية.

لقد بحثت المرأة عن سبيل تعبّر به عن خلجاتها، فكانت الرواية الملجأ الوحيد الذي استطاع أن يحمل همومها وهموم مجتمعها، خاصةً في فترة عرفت توتّرًا شديدًا على

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص66.

2- حسين لمناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط1، إربد، الأردن، 2008، ص03.

مستويات عدّة، «ثم أنّ الإبداع النسائي الجزائري في جنس الرواية ظهر في مناخ سياسي واجتماعي متأزم بسبب أجواء الفتنة التي طبعت جزائر التسعينات من القرن العشرين ولا تزال، مما جعله يستثمر مناخاتها المأساوية في تشكيل حكيه»[1]، فمنذ بدايات كتابة المرأة الجزائرية لجنس الرواية ضمّت صوتها إلى جانب صوت المبدع والكاتب الجزائري في تصوّير واقع الجزائر بتناقضاته واختلافاته وسعت إلى معالجة الكثير من القضايا السياسية، التاريخية، والاجتماعية والدينية وغيرها، لذا يمكن أن نقول إنّ الروائية الجزائرية لم تكتب فقط عن قضايا "المرأة "، وإنّما كتبت عن واقع الجزائر كذلك، فلم تكن بعيدة عن واقعها المعيش.

1-1 رواية "تاء الخجل":

لقد كان وعي الكتابة الجزائرية الروائية النسائية حريصًا منذ البداية على نقل واقع الجزائر - كما سبق وأشرنا -، إضافةً إلى ذلك كتبت هؤلاء المبدعات في موضوعات وتيمات مختلفة، عبّرن من خلالها عن سخطهنّ ورفضهنّ للواقع الجزائري المرير المتأزم على جميع الأصعدة، وحافظت في الوقت نفسه على متطلبات الكتابة الروائية من جمالية لغوية وفنيّة، و«المتتبع للنشاط الأدبي وحركة التأليف القصصي والروائي النسائي في الجزائر يجده لا يختلف عن وضع الكتابة العربية في المشرق، كون العملية الإبداعية مشروطة بتوافر الموهبة أوّلاً والحرية ثانيًا، وإن وجدنا مواهب كثيرة أنجبتها الجزائر في فترات لن تنعم بالاستقلال ممثّلاً في الأدب المنجز إبان الحقبة الاستعمارية إلاّ أنّ حرية الإبداع لم تحصل عليها الأديبة المبدعة نتيجةً للوضع الاجتماعي المعقّد الذي كرّس سيطرة القيم الذكورية، في المقابل نجد أنّ الروائية العربية في المشرق قطعت أشواطًا في التأليف الروائي»[2].

ولعل الظروف السياسية والاجتماعية التي كبّلت أنامل الإبداع النسائي في الجزائر، مصدره التخوف الدائم، ومع ذلك لم تخلُ رواياتهنّ من هذه المواضيع التي كانت حكرًا على الرجال فقد كانت السياسة مثلاً محور اهتمامهنّ، لأنّها «مثّلت سؤالاً مركزيًا في أغلب المتون الحكائية لكاتبات الرواية العربية، وذلك لما لها من آثار على وضع المرأة في مختلف

1- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص65.

2- رفيق صيداوي، الكتابة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص22.

أبعاده، النفسية والذهنية والاجتماعية»[1]، لقد كان حرص المرأة المبدعة على كسر الحواجز والقيود والتي من ضمنها تلك المواضيع التي ظلت زمنًا طويلاً حكرا على قلم الرجل وحده، فيما حرمت المرأة من الخوض فيها وظلت هاجسًا بالنسبة لهنّ حاولنّ دائمًا عبر كتاباتهنّ كسره وتجاوزه، والإبداع فيه أيضًا.

وحضور الوطن في متونهنّ الإبداعية كان بارزًا، إذ ظلّت هذه المتون تتأرجح بين موضوعات متشابهة مثل: الاستعمار، الحرية، الرجل، المرأة، الجسد، الفكر، السياسة، الظروف الاجتماعية، الدين والأخلاق، الاغتصاب، التعليم وغير هذا من المواضيع ذات الصلة التي استهوت الروائيات والتي تمس المجتمع في صميمه و تمس المرأة أيضًا، « فحين يحضر الوطن تتضارب مشاعر الحب، والكراهية، الإحباط، الأمل، فلا تعلم هؤلاء الكاتبات وشخصياتهنّ الورقية، كما لا نعلم جميعًا هل لهم أن يحبوا هذا الوطن لمجرّد الإنتماء إليه، أو أن يكرهوه لأنّه الوطن الذي يتنكر لهم أحياءً وأمواتًا، أم أنّ الوطن في حدّ ذاته ضحية، وهنا يشترك الكل في فجيعة الوطن والمواطن»[2]، حيث ينعدم الأمل من الوطن ويبحث أبناءه عن السبب وراء كل ما حدث، وحبّ الوطن لا يفرّق بين ذكر وأنثى لكنّه يحضر في كل عمل أراد صاحبه به معالجة الوضع السياسي أو الاجتماعي حيث يشكّل هذا الوضع فضاء للإبداع .

لقد هيمن موضوع الوطن على الكتابة النسائية الجزائرية منذ الوهلة الأولى، إذ نجد أنّ تلك الروائيات كتبنّ عنه أو عن ما يتصل به صلةً مباشرة أو غير ذلك، ونلاحظ أنّ ما شغل تلك المتون هو موضوع "الاستقلال"الذي مافتئ إلى يومنا هذا يشغل الرواية الجزائرية إلى نقل الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وتقدّيم صورة الوطن "الجزائر"المستعمرة في انكسارها وخرابها وانعكاس ذلك في نفوس الجزائريين، كما صوّرت الجرائم الوحشية التي ارتكبها الاحتلال.

1- بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2003، ص76.

2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، 2007-2008، ص202.

وظلّت وفيّة الوطن، فبعد الاستقلال الذي كان بمثابة حلم تحقق، غير أنّه لم يتحقق مثلما كان مرجوًّا فقد ظنّ الجميع أنّ الأحوال ستتحسن بعد الاستقلال لكنهم صعقوا بواقع الجزائر بعده، وقد عملت الروائية الجزائرية على نقل واقع هذه الانتكاسة والخيبة، وفي كلّ مرة كانت تعاني من أجل أن تخرج أعمالها إلى النور، إذ كانت الكتابة حكرًا على الرجل فقط، وهذا المقتبس من حوار الروائية "جميلة زنير" كفيل بنقل تلك المعاناة التي تعاني منها المبدعات في الجزائر، تقول: « كنت أكتب من غير أن يطّلع أحد على كتاباتي أو يشجعني حتى على مواصلة الكتابة، وأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)؛ هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعًا آخر أشد وأقسى، عدم الاهتمام بما تكتب، فهو لايشجعك، لأنّة يرى هذه الأشياء ضربًا من العبث، تدخل في خانة لايجوز، فكنت أوّل فتاة من جيجل تتجرأ على كسر أعراف القبيلة وتنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينات وبداية السبعينيات»[1].

لقد خاضت الروائية الجزائرية أمرًا ليس سهلاً أبدًا بدءًا بتجربة الكتابة التي كانت – كما سبق وقلنا – حكرًا على الرجل فقط وصولاً تناولها موضوعات خطيرة كالسياسة والدين ومختلف القضايا المجتمعية من الوطن والاستقلال إلى قضايا المرأة وإثبات الذات، فدخول المرأة عالم الكتابة مثّل أكبر تحدٍّ بالنسبة لها؛ ذلك الوضع المتردي الذي جعلها تحتل الهامش يحوّل دون أن تبلغ ما تأمل به، فقد كانت تمثل" عورة"، وقد جعلوا منها أنثى مربوطة بعادات وتقاليد قيّدتها بالهامش، فهي على هامش الحياة، والفكر والثقافة ومحرومة من التعليم ومن الحياة لم لا !

« فالمعوقات التي واجهت المرأة الكاتبة في مجتمعنا العربي أعقد بكثير من تلك التي تواجه الرجل، فدخول المرأة عالمي العلم والكتابة قد استغرق وقتًا وجهدًا كبيرين»[2]، لكن هذا لم يمنعها من دخول هذا العالم والتعبير عن كلّ قضية تهمّها، -ودائمًا مع موضوع الوطن والثورة.

1- زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، 2007، ص54.

2- ينظر: أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص29.

لقد نقلت هذه الروائية مجريات الأحداث وتحدثت بجرأة عن النظام السياسي وفضحت ما سكت عنه بلغة مباشرة ناقلةً بذلك واقع جزائر مابعد الاستقلال «حيث يشكّل الوطن/ الجزائر تيمة أساسية في متنها الحكائي وشاغلاً مركزيًا يتصّدر مُجمل شواغلها الفكرية، وهو ما يعلل كثافة النقدية السياسية للوطن وما آل إليه زمن الاستقلال من أشكال تهافت، حوّلته في التسعينات من القرن العشرين إلى وطن الفتنة/والمحنة، وصيّرت الكاتبة أخطر مهنة والتفكير أكبر تهمة، حتّى أنّه يشترك مع التفكير في كلّ حروفه ويبدو أمامه مجرّد زلة لسان، وهو ما أضفى الطابع الإشكالي على سؤال الكتابة وجدوى ممارستها في زمن العنف العدمي والموت العبثي تكشف عنه "مستغانمي" في قولها: « عندما تكون كاتبًا جزائريًا وتأتيك الجزائر يوميًا بقوافل قتلاها، بين اغتيالاتها الفردية، ومذابحها الجماعية، وأخبار الموت الوحشي في تفاصيله المرعبة وقصص أناسه البسطاء في مواجهة أقدار ظالمة، لابّد أن تسأل نفسك: ما جدوى الكتابة؟ وهل الحياة حقًّا في حاجة إلى روائيين مادام ما نكتبه في هذه الحياة ليس سوى اعتذار لمن ماتوا لبقائك على قيد الحياة»[1].

تربط الروائية "مستغانمي" الممارسة الروائية لديها بأمور أسمى من مجرّد نقل الوقائع وتدوينها على أوراق وعنونتها، فكتابة الحقائق المأساوية عن الذين رحلوا وهم مسلوبي الحياة فكأنّما تشعر الكاتبة بالذين إذ لم تنقل واقعهم حتى وهم غائبين ومغيبين في هذه الحياة، فالكتابة هبّ اعتذار لهم في رأييها، ومن خلال مارأينا فإنّ الكاتبة (المرأة) كسرت بعض الطابوهات التي لم يجرأ بعد الكُتاب (الرجال) على الخوض فيها، «كان لظهور رواية "أحلام مستغانمي" الأولى "ذاكرة الجسد" صدى كبيرًا لدى القُراء على مستوى العالم العربي، فقد حققت شهرة منقطعة النظير وأثارت ضجة إعلامية كبيرة، ومن غير شك فإنّ من دواعي كل ذلك تميّز هذا العمل السردي النسائي بشاعريته وبتاوله لمواضيع ونقاط تضرب في العمق فالرواية تتناول قضايا الجنس والسياسة والدين، وهي المواضيع التي تصفها الكاتبة بالثلاثي

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص188،189.

المُحرم»[1]، ومن هنا دخلت الروائيات المحضورات بجرأة في محاولة منهنّ لمعالجة قضايا شائكة في مجتمعهن .

فقد كانت الكاتبة الجريئة في طرحها وفي تناولها بالدراسة لمختلف القضايا التي تُشكل تخوفًا وربما إحراجًا لمختلف الكتاب والروائيين الجزائريين أو غيرهم، ومن الموضوعات التي خاضت فيها المرأة (الروائية) أيضًا إضافة إلى الوطن وما يتصل به قضية المرأة /رجل، تسعى دائمًا إلى إثبات ذاتها كعقل وفكر وروائية، لها من القدرات الفكرية والعقلية والثقافية مايمكّنها من ممارسة فعل الكتابة وجعل من ذاتها موضوعًا يحاول أن يكسب شرعيته في هذه الحياة، ومن هذا المنطلق شقّت الروائيات طريقهنّ إلى إدراج قضية "المرأة" في متونهنّ الروائية إلى جانب القضايا المذكورة سلفًا مثل "الوطن" وما تعلّق به من قضايا كالاستعمار وما آل إليه بعد الثورة التحريرية، والخوض في الطابوهات " الجنس، الدين، السياسة" .

وكلنا « يُدرك بأنّ التاريخ البشري لم يعطِ المرأة من الحرية ما أعطى الرجل، وأنّ الرجل نفسه إذ وقع تحت طائلة الاضطهاد قد يصبح في الوقت نفسه مضطهدًا للمرأة الأخت والزوجة والأم... وعليه يستطيع كثيرون أن يتّحدثوا عن تفسير لغياب كتابة المرأة في الماضي، لكون المرأة كانت مضطهدة اجتماعيًا، ولم يُتح لها الفرصة لتنال حقوقها الاجتماعية، ومن ثمّة ليس من المعقول أن تمنح الحرية في الكتابة التي كانت تجرّ، في أحيان كثيرة الويلات على الرجال، فكيف والحال مع النساء الأكثر ضعفًا؟»[2].

إذ دخلت المرأة الكاتبة في صرّاع مع الرجل لدحض الصورة النمطية الناقصة عنها وتشويه صورته، فكثيرًا ماتغنى الرجل بالمرأة في متونه شعرية كانت أم روائية، لكنّه لا يتعدى كونه كلامًا على ورق، أو مجرّد قصائد تطرب سامعيها وتدور بين شفاههم، فمن المتوقع أن تطرح المرأة عدائية خاصةً وتهتك ستر الرجل، إذ من المتوقع أن تعلن كل كاتبة نسوية تمردًا على وصّية جدتها الأعرابية التي أوصتها أن لاتفضح سر الرجل؛ فأصبحت

1- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1، عين أمليلة، الجزائر،2008، ص115.

2- حسين لمناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص02.

تفضح أسراره، وتشوّه صورته وتُقبح أفعاله، وتهدم إنسانيته لتكشف وجهه القبيح من وجهة نظرها، فيبدو على نحوٍ ما أنّه مستغلها ومستعبدها، ومشيئها..وأنّ ما تغنى به في تاريخه الأدبي الطويل بجمال المرأة وطهارة أمومتها لا يخرج عن كونه قناعًا من الأقنعة التي يتقصّد افتراسها أو قتلها أو خزنها أو تنميطها»[1]

لقد حاولت المرأة (الروائية) أن تتمرّد على الصورة النمطية التي قدّمت عنها من خلال إعادة تشكيل صورة خاصة بها، فلم تعد في حاجة لمن يكتب عنها، وقد جاء هذا الرّفض مبثوثًا في بعض الروايات الجزائرية النسائية مثل رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق؛ حيث تناولت موضوع "المرأة" من عدّة جوانب أهمها الجانب الاجتماعي، بحيث تنحدر البطلة "خالدة" من قرية محافظة في الجبل وتحكي الرواية عن أوّل تمرّد لهذه البطلة خاصة في قضية تفضيل الرجل عن المرأة من خلال إنتظار الرجال للعودة من صلاة الجمعة وتقديم لهم الطعام الذي تعبت في تحضيره، وبعد ذلك يأتي دور النساء في تناول الطعام، فقد تعبت "خالدة" من كونها من الدرجة الثانية، وتمردت على هذا التقليد، فقد كانت تختفي كلّما حان الوقت لهذا التقليد المتعسف.

والجانب الثاني الذي عالجته الروائية وهو قضية "العمل"، فقد عملت "خالدة" كصحفية وما لهذا العمل من عراقيل ومتاعب تواجه صاحبته في وقت يعدّ فيه تعليم المرأة وعملها بمثابة عار للعائلة؛ وما يميّز سرد هذه الرواية هو تحدثها بضمير "الأنا" منذ الوهلة الأولى، فقد استهلت متنها الروائي وهي تتحدث عن معاناة المرأة، إذ تقول: «منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كلّ شيء عنّي كان تاءً للخجل، كلّ شيء عنهنّ تاءٌ للخجل...منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة...منذ ولادتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجًا تمامًا، منذ جدتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر لضرب مبرح الذي تعرّضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة..منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيدٍ من الغنائم، منهنّ...إليّ أنا، لاشيء تغيّر سوى تنوّع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء»[2].

1- حسين لمناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص04.

2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، دط، بيروت، لبنان، 2003، ص11،12.

ويبدو لنا من هذا المقطع السردي أنّ الروائية تبدي تذمرًا واضحًا في إحصاء وضع المرأة المهمش عبر الزمن وصولاً إليها، ويظهر تمرّد البطلة "خالدة" جلّيًا من خلال ما أسلفنا حول انتظار الرجال وتقدّيم لهم ما لذّ وطاب من الطعام، فيما تظّل هي وبقية النسوّة ينتظرنّ أن يفرغوا من ذلك ليحين دورهنّ، وهذا ما جعلها تقول: «أمّا ما يجعلني أفقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء كنّا نجتمع كلّنا عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعًا من الدرجة الثانية»[1]، فقد كانت تكره شعورها بالنقص لا يكمن فيها وإنّما في المجتمع الذي يبجل حضور الرجل ويلغي حضور المرأة، لذا قرّرت أن تُخالف العُرف وتتمرّد عليه، ويُشير حفناوي بعلي إلى هذا التحقير للجنس الأنثوي حتّى لدى الفلاسفة الأوائل، فالفيلسوف رمز الحكمة يعدّ المرأة هو الآخر كائنًا من الدرجة الثانية، و«يُحمّلها كراهية واحتقارًا، ويضعها في مرتبة مابين الرجال والعبيد، ونلمس هذا التفكير عند "أفلاطون" و"أرسطو"، حيث النساء بالنسبة ل"أفلاطون" يلعبنّ دورًا ثانويًا جدًا، وعند "أرسطو" مستبعدات تمامًا من مجالات الحياة العامة»[2]؛ فمنذ القديم ساد اعتقاد أنّ المرأة تحتل مرتبة أقل من مرتبة الرجل الذي تسّيد عليها لوقت طويل جدًا.

فصورة المرأة المستضعفة لم تكن وليدة هذه الأيّام وإنّما نشأت منذ القديم، وهي حاضرة في أغلب الحضارات والمجتمعات فـ«المتفحص لبنية الخلفيات التي شكلت المرأة في صورة جنس آخر ضعيف، سلعي، جمالي، شرير، مقدس...هي خلفيات حركية للمجتمعات الذكورية نفسها، والتي تركزت في سياقات متعددة، منها: النّصوص الأسطورية والخرافية والنّصوص الدينية وأدبياتها والبنية الجسدية للمرأة وما تفرضه من أدوار إنتاجية ثانوية، والفلسفات والثقافات وأفكار التصوف والآداب الشعبية والرسمية، والحاجات الجنسية والعاطفية...وهذه الخلفيات انطلقت في مجملها من تهميش المرأة وتشيئها لصالح بناء قوّة شخصية الرجل وتسييده على الطبيعة والمرأة معًا»[3]؛ فمنذ القديم كانت ولا تزال المرأة مهمشة من الحياة ومجالاتها، فلا نجد كتبًا رصدت من أعمال مبدعات إلاّ قليلاً جدًا، وحقيقةً فإنّ

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المرجع السابق، ص24.

2- ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2007، ص120.

3- حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص17.

هذا التهميش انتقل إلى الأدب، ولا نبالغ في قولنا أنّه كان مقصودًا، «إذ تظهر اللغة تاريخًا واقعيًا على أنّها مؤسسة ذكورية، وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة، وهذا يعني حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المؤسسة الخاصة بالرجل، مما جعل المرأة في موضع هامشي بالنسبة لعلاقتها مع صناعة اللغة وإنتاجها»[1].

ومن هنا يتجلى لنا كيف أبعد الرجل المرأة عن مجال التعليم ومنه الإبداع والكتابة، فهذا« "نعمان بن أبي الثناء" يوصي في كتابه الوسوم بـ: (الإصابة في منع النساء من الكتابة) قائلا: أمّا تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئًا أضّر منه بهنّ، فأنهنّ لمّا كنّ مجبولات على الغدر، كان حصولهنّ على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد...»[2]، وما تطرقنا لكلّ هذه الأفكار إلاّ لنبين مشروعية المرأة في تمرّدها هذا على الرجل، سواء كان هذا التمرّد على العادات والتقاليد والمجتمع أو على السلطة الذكورية الاجتماعية أو اللغة الفكرية، فهذا يبرر أيضًا جعل المرأة من الرجل ندًا لها؛ فهو من جعل بتهميشها الحقد والكراهية يكبران داخلها ليتحوّلا في النهاية إلى جملة من الأفكار عن التحرر والتمرّد.

لهذا نجد جرأة وشجاعة في الكتابة وفي معالجة مختلف المواضيع معالجة بطريقة جديدة حيث تكون فيها المرأة كيانًا مستقلاً عن الرجل، ولعّل مرد هذه الجرأة في الطرح هي صورة المرأة المهزومة المجروحة المبعثرة في الروايات والتي باتت تؤرقهن فأرادن كسر صورة المرأة النمطية التقليدية، وتجديدها وهذا ما سعت إلى تغييره الروائيات الجزائريات على غرار باقي مبدعات العالم العربي والأجنبي بخاصة.

ويعدّ طريق "المرأة" كونها مبدعة شاقًا للغاية، «فقد ظحت بكل نفيس من أجل إيصال صوتها ليعترف الجميع بتمكنها وتفرد تجربتها الأدبية، بعد أن وجدت نفسها في وسط يقيدها ويحاسبها على أنّها فرد فاقد الأهلية، لا يحقّ له أن يمارس حرياته المتنوعة إلا ضمن

1- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ص111.
2- المرجع نفسه، ص111.

الإطار الذي يحدده العرف والمجتمع»[1]؛ وقد أجادت الروائيات الجزائريات لعبة الكتابة ولعّل تحوّل الكتابة الروائية بلغة جمالية فائقة جعلها أشبه بالتحف الفنية الأدبية، فـ«فمختلف المقاربات التي رامت تحديد مفهوم اللعب نشاطاً فرديًا أو اجتماعيًّا تتفق في جعل الحريّة صفة ملازمة له، وحالة دالّة عليه، باعتباره يبدو متخلّصًا- أو يكاد – من ضوابط الحياة الاجتماعية كما ندركها، "فاللعب" يفيد تحديد التموضع خارج الإرغامات التي تدير الوجود العادي، إلاّ أنّه من البديهي – في الآن ذاته – ألا يكون اللعب على صلة بهذه الحياة الاجتماعية ذاتها، لأنّه غالبًا ما يُحاكيها من جهة، ومن جهة أخرى يمكننا أن نعثر – وبكل يُسر- في الأشكال الأقلّ عقلنة، في كل ثقافة، على عنصر تخيّل تُرضي شهيتنا للعب»[2]، كما تلعب اللغة دورًا هامًا في تعرية الحقائق أو الإيحاء إليها.

فالوعي بلعبة الكتابة وبوجوب التخلص من بعض القيود الاجتماعية، وضرورة التنعم ببعضٍ من الحرية – دون الإنفصال عن الواقع – وإنتاج عناصر تخييلية تكسر بها التصورات النمطية والقوالب الجاهزة التي أنتجها الرجل في كتاباته، والتي تصوّر المرأة من منظوره هو، والتي انساقت بعض المبدعات وراءها، ومن التيمات التي خاضت فيها الروائيات الجزائريات أيضًا في إبداعاتهنّ نجد موضوعة "المرأة/ الجسد"، وقد تناولنه من زوايا عدّة ويشكّل هذا الموضوع بؤرة حساسة لأنّه مرتبط بأحد الطابوهات الثلاثة وهو "الجنس"، وهو يُحيل إليه نتيجة الفهم السائد في المجتمعات العربية، ومقرون دائمًا بالشرف والطهارة والعفاف و التدين وغير ذلك.

وكنّا نجد هذه التيمة تسري فيها مُجريات التاريخ، ونبقى دائما نلمسها في رواية "تاء الخجل" وذلك لأنّها من أولى الروايات النسائية التي حملت موضوع "الوطن/ العشرية السوداء"، فالتاريخ فيها متعلّق "بالجسد"، ذلك الجسد الذي طبعت كل فترة عليه آثارها فكان ذاكرةً للتاريخ وشاهدها، فهي تحكي عن فترة العشرية السوداء وتتناولت بالدرجة الأولى قضية "الاغتصاب"، قد كانت الرواية بمثابة فضفضة عن كلّ المواجع التي تعرضت لها المرأة

1- أمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي، بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، مجلة المخبر، قسم اللغة والأدب العربي، ع3، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، ص199.

2- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية فيالرواية العربية، المرجع السابق، ص192.

الجزائرية آنذاك، فنجد الرواية تحكي عن قصّة الفتاة "خالدة" التي تنحدر من أحد القرى الجزائرية، والتي عاشت وسط أسرة محافظة ومحيط محافظ لدرجة منع البنت من حقّها في التعليم مخافةً على شرفهم، لكن "خالدة" كانت استثناءً فقد زاولت تعليمها لأنّ والدها مُحبّ للعلم، أنهت الفتاة تعليمها ودخلت ميدان الشغل حيث عملت كصحافية، وفي إحدى الليالي اتصل بها رئيسها في العمل يطلب منها كتابة مقالٍ عن النساء المغتصبات اللواتي يقبعنّ في المستشفيات بالعاصمة، وبهذا دخلت الرواية و"خالدة" عالم "المغتصبات" حيث تندهش من المعاملة التي تلقيتنها ومصيرهن الأليم.

ومثال ذلك ما ورد في هذا المقطع السردي: «560 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتروح أعمارهنّ بين 13 و40 سنة سجلت تلك السنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت،3/10 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997 إضافةً إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997، والبعض يقول إنّ العدّد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إنّ السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه»[1]؛ فالصمت خشية العار كان الحل الوحيد أمام نسوة لم ينصفنّ من عائلاتهنّ الآتي تبرأن منهنّ ليُنصفهنّ القانون، وفي مقتبس سردي آخر تقول: «خمسة آلاف امرأة أغتُصبن منذ سنة 1994، وقلتُ إنّ ألف وسبعمائة امرأة أُغتُصبن خارج دائرة الإرهاب، قلتُ إنّ الوزارة لا تهتم، قلتُ إنّ القانون لايبالي، قُلتُ أنّ الأهالي لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهنّ، قُلتُ إنّهنّ أُصبنّ بالجنون...»[2]؛ ويلفت انتباهنا تلك الاحصائيات الخطيرة التي قوبلت باللاّمبالاة من قبل السلطات وسط ظلم المجتمع التي لم يرحمهنّ أيضًا، وهاهي تخوض في أعماق ما حصل لهنّ من خلال تناولها لنماذج؛ حيث تقول وهي تُحدث إحدى ضحايا الاغتصاب الإرهابي:

«- ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟

- راوية (أجابت):
- ماذا حدث لها؟

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المرجع السابق، ص32.

2- المرجع نفسه، ص59.

- مثلنا جميعًا.
- كنتنّ كثيرات؟
- كُنا ثمانية، قُتلت منا واحدة، قُتلت أمامنا ذبحًا بمجرّد وصولنا لأنّها رفضت الرضوخ للأمير»[1]،وتُضيف:
- «ووحدهنّ المغتصبات يعرفنّ معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، وحدهنّ يعرفنّ وصمة العار، وحدهنّ يعرفنّ التشرد والدعارة، الانتحار، وحدهنّ يعرفنّ الفتاوى التي أباحت "الاغتصاب".
- الأمير هو الذي يهديها .
- لايقبّلها إلاّ من أهديت له، وبإذن الأمير
- لا تُجرّد من الثياب أمام الإخوة.
- لا يجوز النظر إليها بشهوة.
- لا تُضرب من الإخوة بل ممن أُهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع»[2]؛ كذلك يبيّن هذا المقطع السردي الوضع المزري للنساء آنذاك وكيف انتهكت حرمتهنّ واغتصب شرفهنّ في حين بقيت الدولة صامتةً والمغتصب يتمتع بحياته بلاحسيب ولا رقيب، فيما تخلى الأهل عنهنّ فقد عانينّ في صمت وتألمنّ في صمت ومُتنّ في صمت كذلك، إلى أن جاءت فضيلة الفاروق من خلال روايتها هذه التي حمّلتها كل هذا الألم لتُطلعنا اليوم كيف استباح الإرهاب المتطرف جسد المرأة، وسط خجلهنّ بالمطالبة بحقّهنّ ووسط تطنيش السلطات لقضيتهنّ ورفض المجتمع لهنّ بالرغم من درايته ببراءتهنّ.

تسرد الرواية حالة ثلاث نساء تعرضنّ للاغتصاب، التقت بهنّ "خالدة" في مستشفى العاصمة، وكيف كانت نهايتُهنّ؛ «ماتت "رزيقة" و"راوية" نُقلت إلى مستشفى المجانين، و"يمينة" لازالت تتمسك بالأرانب الصغيرة، وأُغنيات "سيرتا" وقصص غادة السمان...»[3]، والتي سُرعان ما لقيت المصير نفسه، فقد ماتت قهرًا لما وقع لها من وحشية الاغتصاب إلى رفض أهلها لها، وشكّل ذلك صدمة عنيفة لم تتحملها، فسُرعان ما تطوّر إلى أزمة نفسية

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، المرجع السابق، ص38.
2- المرجع نفسه، ص52.
3-المرجع نفسه، ص81.

واكتآب أثّر على صحتها سلبًا، وتوفيت حاملةً همومها إلى المكان الوحيد الذي تستطيع أن تواري خجلها فيه دون أن تُلاحقها نظرات المجتمع المهينة ولا ألسنتهم السامة، فأكثر من وجع تجربة الاغتصاب ووحشيتها يُقابلك المجتمع بشتى مظاهر الرفض مع علمه التام ببراءتهنّ، بل ويتسابق لتشويه سمعتهنّ والحديث عنهنّ وهذا ما يُضرم فوق نار القلب نارًا أخرى، ونلاحظ كيف حمل "الجسد" معانٍ سلبيّة؛ فقد وّظفت الروائية هذه التيمة لا لغرض جمالي ولا لغرض تجاوز الطابوهات بقدر ما كان فضح للمسكوت، لأنّها قدّمت صوّرًا، احصائياتٍ، وتجارب في لغة مسترسلة، فأيّ جمالية بعد هذا تُغطي كلّ هذا الألم؟.

تختصُ الروائية "فضيلة الفاروق" في روايتيها: "تاء الخجل" و"اكتشاف شهوة" بدراسة الجسد الأنثوي في مشهد سردي يلّفه الغضب والسخط والحزن أيضًا، إذ تُعامل المرأة "كجسد" فقط لا فكر ولا كيان لها، ففي أحد الحورات الواردة في الرواية في محاولة اقناع "المرأة" بتحمل سوء المعاملة مخافة المجتمع فورد ما يلي: «كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع، غدًا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات، وكيف ستُصبحين عاهرة في نظر الجميع دون أن يرحمك أحدّ»[1]؛ إذ تبدو المرأة ضعيفةً وهي حتى لا تملك حرية الخيار، لأنّها في كلتا الحالتين بين مطرقة "الرجل" وسندان "المجتمع"، وعبثًا تُحاول الاحتماء برجل (زوج) من رجل آخر، لكنّ الاغتصاب العاطفي يفتك بما بقيّ في الجسد من حياة، فحتى مع الزوج الشرعي لا تعيش براحة خاصةً إذا كانت تلك المشروعية جاءت نتيجة قرار المجتمع وتقاليده التعسفية لا من تفاهم الطرفين ورغبتهما في ذلك فقد جاء في الرواية هذا المقطع السردي :«جمعتنا جدران وقرار عائلي بالٍ، وغير ذلك لاشيء آخر يجمعنا»[2]، وهذا خطأ آخر لمجتمع لا يُبالي بالحرية الفردية، ولا برغبة الآخر وعلى المرأة أن تتحمل وحدها نتيجة كلّ ذلك مخافةً من المجتمع أيضًا.

فمنذ القديم اعتبروا جسد المرأة سلعة لا أكثر، والملاحظ أن تسمة العشرية السوداء في الرواية متجلية مظاهرها في اغتصاب هذا الأخير، فاشتغال المتخيل النسوي هنا كان مركزًا على قضية المرأة خلال هذه الفترة، وعملت على تبيين «تعرض جسد المرأة إلى أكثر الهجمات شراسة من قِبل دُعاة الاستلاب الأخلاقي، ووصل الأمر إلى حدّ اعتباره قناعًا

1- فضيلة الفاروق، اكتشاف شهوة، دار رياض الريس، ط1، بيروت، لبنان، 2006،ص89.

2- المرجع نفسه، ص07.

يحبس النفس التي تتوق إلى تحطيمه لتتحرر منه»[1]؛ لكن هذه النظرة تغيرت كثيرًا؛ فمع تتابع لم يعد يشكّل نقطة حساسة كما كان الأمر في بداياته، لكن نجد هذه التيمة وردت في رواية "ذاكرة الجسد" التي ظهرت قبل رواية "تاء الخجل"، وقد ورد الجسد فيها كبؤرة سردية تستدعي التاريخ وتستحضره وهذا ما سنتطرق إلى دراسته في الجانب التطبيقي.

1- حسن المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، المرجع السابق، ص37.

الفصل الثاني

أولاً: بناء الحدث التاريخي بين التخييل والمرجعية في روايات أحلام مستغانمي:

إنّ متمعن النظر في أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية وحتى غير الروائية، في بعض الأحيان يجد أن هذه الأعمال مؤسّسة على سرد أحداث تاريخ الجزائر، فهي سجل حاله، والناطقة عن واقعه بإعادة التاريخ ذاته والواقع ذاته، ومن الواضح أن الرواية الجزائرية عامة عكست ذات التاريخ وذات الواقع، إذ أسفرت تلك الجهود عن أعمال شكّلت المتخيل التاريخي مجتمعة، وحاولت هذه الأخيرة سد بعض الثغرات التاريخية وإسقاط الضوء على بعض المنعطفات التاريخية أهمّها:

- أحداث الثورة التحريرية.
- أحداث العشرية السوداء.

فكان بذلك ميلاد متخيل روائي جديد كتب فترة الاستعمار وكتب فترة العشرية السوداء، «فقد حاولت الرواية العربية الجديدة التخلص من بعض الأدوات التقليدية التي تشكل الحدث السردي إلى جانب طموحها لأن تكون شاعرية دون أن تفقد هويتها المحلية والقومية، ولعل طبيعة التحولات الحضارية والتاريخية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات العربية في الفترة الأخيرة كانت سببا في هذا التجديد وفي استجابة الرواية الفنية والجمالية لمثل هذه التحوّلات. ويؤكد نجاح روائيين كثر أمثال الطيب الصالح، ونصر الله إبراهيم، وإيميل حبيبي، وأحلام مستغانمي وغيرهم في تمثيل الرواية العربية الجديدة ووجودها لتبقى نزعة الحداثة هي مرتع لقائهم الوحيد»[1]، فالملاحظ أن الروائيين الجزائريين آثروا أن يُضمّنوها كل ما جدّ واستحدث، بدءًا بالموضوع وانتهاء باللغة، وبذلك طرحت في الساحة الروائية تيمات جديدة لم تعهدها الرواية الجزائرية من قبل، بحيث أصبحت هذه الرواية مرتبطة أكثر من أي زمن سابق بأحداث الوطن، بل وأخذ من الوطن ومن كل ما يتصل به موضوعًا له، وأخذ على عاتقه إلزامية التعبير عنه.

ولا ريب في تأثر الروائية "أحلام مستغانمي" بهذه الحركة التي نُتجت وأخذت تتسابق في توفير خاصية نقل الواقع والتطابق معه، أو ربما التحقيق مع هذا الواقع ومساءلته، فقد حدث وأن أجابت عن سؤال طرح عليها:

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2003، ص 2.

كل هذه التعريفات هل لك أن تحددي لنا تعريفك للكتابة والرواية كما تمارسينها وكما تنظرين إليهما؟ (...)

-الأدب أي الكتابة هو ما لم يحدث، أنا أعتقد أنّني لا أكتب عما حدث أكتب في الأشياء التي مررت على حافتها، بمحاذاتها، هذا هو الأدب بالنسبة إليّ، أنا كاتبة الغياب، يعني الغياب الفقدان هو الذي جعلني أكتب[1]، فمن هذا التصريح قد يتأتى لنا فهم الأدب والكتابة لدى "أحلام مستغانمي"، والذي يمثل حالة إعلان دائمة ومستمرة عن فقدان الوطن، الحقيقة، الحبّ، وهذا هو الدافع الكامن وراء الكتابة الروائية لدى "أحلام مستغانمي"، فهي تؤنس نفسها بالكتابة عن فجيعة الفقدان هذه مثلما كتبت "الوطن" وهي بعيدة عنه وها هي مرّة أخرى تجيب عن سؤال يخصّ الوطن «ذكرت أن الرواية لتوضيح رؤيتك من عدّة مسائل منها الجنس، الوطن. لنبدأ بالوطن؟ أصعب شيء أصبح عندي الآن هو أن أعرّف الوطن لأنه فعلًا لم أعد أعرف، يمكن أن أعرّف كل شيء إلاّ الوطن، الوطن عندي أصبح يغير تعريفه مع كل نشرة أخباره مع كل سفر إليه أو عودة منه ولم أعد أدري ما هو تعريف الوطن وكما قلت أنا كنت أحلم بوطن أموت من أجله فأصبح لي وطن أموت على يديه، أنا أحسد الناس الذين لهم علاقات جميلة مع الوطن، ربما نحن الجزائريين لنا طباع عنيفة وشرسة»[2]. تشير أحلام مستغانمي في معرض حديثها هذا إلى الحيرة التي تلفها وهي تحاول الإجابة عن أسهل وأصعب سؤال وهو تعريف الوطن، هذا الوطن الذي طالما أنكره أبناؤه الذين أنجبهم، فعانوا الغربة واتخذوا من الكتابة جسرا من الحنين يمتد من قلوبهم إلى مسقط رؤوسهم، محاولين إرضاءه تارةً ولومه تارة أخرى.

وفي كلتا الحالتين كان الولاء للوطن يطغى على كتاباتهم وما كان هذا اللوم إلاّ محبّة فيه، وتضيف في إجابة عن السؤال نفسه: «أحيانا أخاف أن لا يعود لي وطن، أحمل أكثر من هوية تحديدا ثلاث هويات. عندي هوية لبنانية وهوية جزائرية، وهوية فرنسية. طبعًا قلبي لهوية واحدة وهي الجزائر. كل جواز سفر إضافي أعتبره خيانة للجزائر، (...) كنت أريد بسبب غربتي أن أبقى جزائرية في كل شيء، ثم لا أدري عندما أرى أنه 60 جزائري كاتب

[1]- ينظر: زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، منشورات دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2013، ص30.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص33، 34.

وصحفي يشبهونني في كل شيء(...) لهم أمنيات (...) لهم أوراق ورؤوس أقلام وأشياء كانوا يكتبون وليس لهم مطمح إلا إثراء هذا الوطن، هذا الوطن قتلهم ببرودة أنا لا أدري أنتمي لمن؟ للوطن القاتل...»[1].

تتجلى مسحة الحزن في حديث الروائية كلما تتحدث عن "الوطن"، فقد جاءت رواياتها مغلفة بالحزن ذاته والأسى نفسه، ولعل الوطن يمثل أكبر جرح في حياة الأديب الجزائري الذي عان الغربة والاغتراب معاً، فجاء إبداعه قصاصًا لوطنه، وراح في كلّ مرة يحاول تضميد الجرح بالكلمات والجمل، ويلامس جرحه بقلم الذاكرة، مستعينًا بالخيال لسد ثغرات التاريخ وإجابةً عن تساؤلات، ماذا لو كان؟ لِمَ لَمْ يكن؟ وهكذا كانت كتابة "أحلام مستغانمي" للتاريخ، «فإذا تقصينا أثر كلمة التاريخ عبر النص الروائي "المستغانمي" لوجدنا مفاهيمها تعكس النظرة الناقمة على التاريخ، وعاكسة لتلك العلاقة الصراعيّة بينه وبين الجزائري، يغذيها شعور بعدم إنصاف التاريخ وقسوته على هذا الفرد الذي لاحقته الأزمات في كل الحقب، وما هذه الأزمة إلاّ مظهرٌ من مظاهر تلك الحقيقة التاريخية»[2]

إن الإبداع الروائي "المستغانمي" مرتبط بأحداث التاريخ الجزائري أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر، فحاولت مساءلته في كل أعمالها الروائية: "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، "الأسود يليق بك"، وحاولت محاورته مستعينة بترسانة من الآليات التي تفرضها الكتابة الروائية من شخوص، وأمكنة، وفضاءات، وأحداث، وقالب لغوي، وأوّل مبحث نتطرق إليه بالدراسة هو:

أ/ أحداث تاريخية صرفة:

وفي تعريف الحدث نجد أنّه «هو كلّ ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات (...)، لا تدرس سيمياء سرد

[1] - زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..المرجع السابق، ص 34.

[2]- محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية دراسة بنيوية تكوينية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، إشراف صالح مفقودة، 2003، 2004، ص 260.

الحدث بل الوصف الذي يقدّمه النّص للحدث»[1]، فالحدث هو كلّ ما يحرّك القصة في الرواية وهو كلّ ما يحدث بين الشخصيات الروائية سواءً كانت متفقة مع بعضها البعض أو متخالفة معها، وفي تعريف آخر فإنّ الحدث يعني الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة، ما. ولا قوام للحكاية إلاّ بتتابع الأحداث- واقعة كانت أو متخيّلة- وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرّر، لكنّ أغلب السرديين تخلّوا عن هذا المصطلح واستبدلوه بمصطلح "الفعل"لأنّه أقل معيارية من سابقه وخال من الأحكام القيميّة، وقال آخرون بأنّ الفعل" هو مجموعة الأحداث المترابطة، ويرى يوري لوتمان Youri Lotman أنّ "الحدث" مصطلح شائع لا يقتصر وجوده في الحقل الأدبيّ وإنّما حتى في الخطاب التاريخيّ، لكن يبقى مصطلحًا شائعًا ومصطلح "الفعل" مقرون بالشخصية "الفاعل" وغالبًا ما تكون رئيسية[2].

وتعدّ هذه الأحداث لبنة أساسية أسهمت في تشكيل الإبداع "المستغانمي" في مضمونه، فقد استطاعت هذه الأخيرة توظيف التاريخ العام للجزائر وتحديد الفترة الاستعمارية كما ينبغي، باعتبارها فترة تاريخية لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول التاريخ بالدراسة دون التطرق إليها، وذلك لفرط أهميتها، ولأنها أهم مرحلة تاريخية عاشها الشعب الجزائري، فالاستعمار الفرنسي للجزائر الذي دام قرابة 132 سنة، جعل الجزائر تعيش دمارًا على مختلف الأصعدة، فقد خلّف الاستعمار فجائع كبيرة بسبب سياساته البشعة في القتل وارتكب جرائم كبيرة وكثيرة في حقّ هذا الشعب، وبالرغم من انقضاء تلك الفترة الاستعمارية إلاّ أنّ أثارها لا تزال إلى يومنا هذا محفورة في ذاكرة الشعب والأدب، فما الأديب إلاّ فرد من هذا الشعب الذي عانى الويلات، فراح يتفنن في نقل تلك الفجائع، وأضحت الروايات نصوصًا تفضح الاستعمار الغاشم، ووثائق شاهدة على حجم الدمار تفوق الوثائق التاريخية التي يكتبها المؤرخون.

وكان للكتابة في هذه المواضيع دورٌ هامٌ في إعادة استنطاق هذا التاريخ ومساءلته، وها هي "أحلام مستغانمي" تخط بيدها أربع روايات وعلى مدار هذه الروايات تدخل في سرد مواضيع توصف على أنها طابوهات، لأنها ترى أن الكتابة هي حالة شك ومساءلة دائمة،

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انكليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص74.

[2]- ينظر: محمد القاضي، معجم السرديّات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، لبنان، 2010، ص145.

فالرواية بحسب رأيها هي «المساحة الكبرى لطرح الأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة»[1]، وكانت في كل مرّة تتطرق إلى تلك المواضيع بالكتابة حتى أضحت هاجسًا لكتاباتها، خاصة روايتها "ذاكرة الجسد"، فلقد شهد هذا العمل نجاحًا منقطع النظير، وأحدث ضجة إعلامية كبيرة وأصبح موضوع النقد فكان بذلك موضوع عدّة دراسات ومقالات وكتابات نقدية، ويعود ذلك إلى «هذا العمل السردي النسائي بشاعريته وبتناوله لمواضيع ونقاط تضرب في العمق، فالرواية تتناول قضايا الجنس والسياسة والدين، وهي المواضيع التي تصفها الكاتبة بالثلاثي المحرم»[2]، هذه الرواية التي برعت في نقل الواقع بتقنيات الكتابة الحديثة هي معرض حديثنا.

تعدّ رواية "ذاكر الجسد" تجربة إبداعية جزائرية نالت شهرة واسعة بسبب ما تحتضنه من مساحة خصبة نبتت على أوراقها طاقة فنيّة جمعت بين الوطن، التاريخ، الفنون، وشاعرية اللغة، بحيث أصبحت هذه الرواية من أهم الإنجازات الروائية لـ"أحلام مستغانمي" خاصة وأنها رواية تستشعر الحاضر من رحم الماضي، وبذلك اكتسبت هذه الرواية الإنجاز إبداعيتها من خلال خوضها في مجالات عدّة سياسية واقتصادية، ثقافية واجتماعية، بلورت فيها ثقافة الشعب الجزائري وعاداته وتقاليده وموروثه الشعبي، ساعية بذلك إلى الوصول إلى أعلى درجات التطابق مع الواقع الجزائري بأعلى درجة من الفنية و الجمالية الأدبية، «فقد صدرت رواية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد) عن دار الآداب ببيروت عام 1993. ووصل عدد طباعتها إلى أكثر من 20 طبعة، وقد حصلت هذه الرواية على عدّة جوائز، منها جائزة مؤسسة نور بالقاهرة 1996م والتي تمنح لأحسن إبداع نسائي باللغة العربية، وكذلك حصلت على جائزة نجيب محفوظ للرواية، والتي منحت لها من قبل الجامعة الأمريكية بالقاهرة عام 1998م، وحازت على جائزة " جورج ترابای" كأفضل عمل أدبي منشور في لبنان، وترجمت الرواية إلى لغات عديدة كاللغة الإيطالية والفرنسية، وقيل أنها ترجمة للغات الألمانية، والإسبانية، والصينية، والكردية، وقد اعتبرها النقاد كأحسن عمل

[1]-محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيّام الرواية، مؤتمر القاهرة الإبداعي الروائي، ع2، نوفمبر، 1998، نقلا عن: سعيدة بن بوزة، الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة، ص 204، نقلا عن: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر،2015، 2016، ص 90.

[2]- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، المرجع السابق، ص115.

روائي صادر في العقد الأخير»[1] وفي تحليلنا لهذه الروايات سيتبين لنا سبب انتشارها الواسع.

تميّزت هذه الرواية بقالبها الروائي الفنّي وبلغتها الشاعرية وبفحواها أيضًا، إذ اتخذت من الوطن ومن فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر والثورة التحريرية موضوعًا لها، وشكّلت هذه الأخيرة نقطة بارزة في الرواية إذ أضحى التاريخ الذي يحفظه كلّ فرد عن ظهر قلب عبر العقود محفوظًا في الرواية ولكن بلغة أكثر إبداعاً وجماليّة، ويعد هذا المقتبس شاهداً استدلاليًا يدعم ما سبق ذكره:

«أحبّ دائمًا أن ترتبط الأشياء الهامّة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى»[2].

استفتحت "أحلام مستغانمي" مجال الرواية التاريخي بهذه العبارة، لتضيف في الصفحة ذاتها عبارات أخرى مشحونة بالتاريخ وبأهم لحظاته وأحداثه:

«غداً سيكون أوّل نوفمبر.. فهل يمكنني ألاّ أختار تاريخاً كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب؟

غداً سيكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير»[3]

تنطلق أحلام من هذا التاريخ بالذات، ومن هذا الحدث التاريخي الجلل، الذي يعدّ رمزًا للنضال الجزائري، وبالتالي تتجلى أحداث "الثورة التحريرية" من بدايات الرواية معلنةً عن اشتغالها لصفحات لاحقة في إعادة استذكار شخصية "خالد"/ المجاهد لأهم منجزاته التاريخية، وأهم اللحظات التي عاشها إبان الثورة وأهم الشخصيات الثورية التي التقى بها، فالحدث التاريخي هنا هو نتيجة استذكارات "خالد بن طوبال"، فكثيرًا ما نجده يعود بذاكرته لأحداث تاريخية وقعت بالفعل، ويقصّها علينا، مثل ما ورد في هذا المقطع السردي الذي تحدث فيه عن سجن "الكُديا" ومعاناته فيه، إذ يقول:

«كان سجن (الكُديا) وقتها؛ ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأةً من فائض الرجولة، إثر تظاهرات 8 ماي 1945 التي قدّمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أوّل

---

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت.. هكذا كتبت، المرجع السابق، ص128.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، ط07، لبنان، بيروت، 2013، ص22.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

عربون للثورة، متمثّلا في دفعة أولى من عدّة ألاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنازين، ممّا جعل الفرنسيّين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدّة أشهر بين السجناء السياسيين وسجناء الحقّ العامّ، في زنازين يتجاوز أحياناً عدد نزلائها عشرين معتقلاً»[1]، هذه الأحداث التاريخية التي خرجت لمتن الرواية جاعلةً من ذاكرة "خالد" معبرًا لها، كانت أحداثًا واقعية بالفعل، ففي بعض المقاطع السردية القليلة نجد أنّ الحدث التاريخي الصرف حاضرًا ليخبرنا عن أوضاع تاريخية إبان الثورة التحريرية كأساس تبني عليه الروائية لاحقًا متخيلها السردي، مثل هذا المقتبس السردي من رواية "ذاكرة الجسد".

إذ يتوقف "خالد" في عدد من صفحات الرواية ليتحدث عن تجربة السجن هذه، فقد صوّر العذاب النفسي الذي لحق به في السجن، وهو المثقف الذي عوض أن يكون في السجن كان بإمكانه أن يكمل تعليمه، ك «أولائك الذين راهن البعض على خيانتهم فقط لأنّهم اختاروا الثانويّات والثقّافة الفرنسيّة، في مدينة لا يمكن لأحد أن يتجاهل سلطة اللّغة العربيّة وهيبتها في القلوب والذاكرة.. فهل عجب أن يكون من بين الذين سُجنوا وعُذّبوا بعد تلك التظاهرات، الكثير منهم، هم الذين كانوا بحكم ثقافاتهم الغربيّة يتمتّعون بوعي سياسي مبكّر، وبفائض وطنيّة.. وفائض أحلام؟ أدركوا، والحرب العالميّة تنتهي لمصلحة فرنسا وللحلفاء، أنّ فرنسا استعملت الجزائريين ليخوضوا حرباً لم تكن حربهم، وأنّهم دفعوا آلاف الموتى في معارك لا تعنيهم، ليعودوا بعد ذلك إلى عبوديّتهم؟»[2]، وهنا تستذكر الرواية حادثة 8 ماي 1945 و ما لحقها من تبعات سياسية ومجازر شنيعة ارتكبت في حقّ الشعب الجزائري، ويعدّ هذا التاريخ تاريخ وعيّ الجزائريين بأن وعود فرنسا كاذبة وأنّ "ما أخذ بالقوّة لا يسترجع إلّا بها". ومن هنا يمكن القول أنّ ذاكرة "خالد" كانت تستدعي الأحداث وتحركها في المتن الروائي "ذاكرة الجسد"، والملاحظ أيضًا هو تولي الشخصيّة تقديم الحدث التاريخي في الرواية.

هذا إضافة إلى ذكر سياسات المستعمر الفرنسي التي تسعى إلى إجهاض كل حركة تحرريّة، وحصار الشعب الجزائري مثلاً نذكر:«خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام،

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 28.

[2] - المصدر نفسه، ص 29.

والممتد بين الحدّود التونسيّة الجزائريّة، من البحر إلى الصحراء»[1]؛ تمثل هذه الاستذكارات أهم المحطات التاريخية التي عاشتها الجزائر على أرض الواقع، يعمل الحدث التاريخي على التأسيس للمتخيل في الرواية وهذا يعود لطبيعة الشخصيّة التي تروية ، فـ"خالد" المجاهد على مدار المتن الروائي يعود بذاكرته للوراء ليستعيد أحداثًا تاريخية غاية في الأهميّة .

حيث تقف الكلمات على مفترق الذاكرة، ووحدها لها الحقّ في مقاصّصة من كان السبب في ذلك، فتجر "خالد" نحو بوحٍ أشبه بالاعتراف، فلّا الوطن حضنه ولا التاريخ أنصفه وبقيت الذاكرة وحدها محمّلة بكل ذكرى وشاهدة على كل جرح، فقد تغير الزمن ومعه تغيرت المعايير والأحلام والأماني: «لقد كنا مختلّفين عمّا كنّا عليه منذ نصف قرن وأكثرّ يوم كنّا تحت الاستعمار. يومها كنّا وطنًا يصدّر الأحلام.. مع كل نشرة أخبار، إلى كل شعوب العالم. وكانت هذه المدينة بمفردها تصدّر من الجرائد والمجلات والكتب مالا تصدره اليوم المؤسسات الوطنّية لا نوعًا.. ولا عدًا يومها كان لنا من المفكّرين والعلماء.. والشعراء والظرفاء والكتّاب، ما يملؤنا زهواً وغروراً بعروبتنا (...) لقد كانت الكتب دائمًا على صواب في ذلك العهد، وكان الواحد منا فصيحاً يتكلّم كما تتكلّم الكتب... واليوم أصبحت الكتب تكذب أيضًا.. مثلها مثل الجرائد. ولذا تقلّص صدقنا.. وماتت فصاحتنا...»[2]

يعقد "خالد" ما يشبه المقارنة بين حال الوطن إبان الاستعمار وحالته بعده، متأسفاً لحاله، بناءً على مجريات الأحداث، وفي كل مرّة يرى ما آلت إليه الجزائر، تستعرض ذاكرته مشاهد من ثورتهم المجيدة:

«دار التاريخ و انقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي ترفضنا، وأصبح الحصول على (فيزا) إليها ولو لأيام هو المحال من الطلب ! (...)

في زمن كنّا نردد هذا النشيد في سجن قسنطينة، كان يكفي أن ينطلق من زنزانة واحدة، لتردده زنازين أخرى، لم يكن مساجينها سياسيين (...)

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 35.

[2] - المصدر نفسه، ص 277-278.

كنّا شعبًا واحداً ترتعد الجدران لصوته، قبل أن ترتعد أجسادنا تحت التعذيب»[1]، يتجلى ذكر الحدث هنا بعيون "خالد" وإحساسه، مرةً لتقديس الماضي ومرةً أخرى لتدنيس الحاضر.

ولكن في كل مرّة يعود السرد لينطلق من أحداث 8 ماي 1945، ولو إشارةً مثلما سرى في هذا المقتبس السردي من الرواية:

«عام 1955.. أي بعد عشرة سنوات بالضبط من أحداث 8 ماي 1945 عاد هذا السجن للصدارة، بدفعة جديدة لسجناء استثنائيين كانت فرنسا تعدّ لهم عقابًا استثنائيًّا. في الزنزانة رقم 8.. المعدّة لانتظار الموت، كان ثلاثون من قادة الثورة ورجالها الأوائل، ينتظرون موثّقين، تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم، بينهم مصطفى بن بولعيد والطاهر الزبيري، ومحمد لايفا وإبراهيم الطيّب رفيق ديدوش مراد وباجي مختار وآخرون»[2]، يبدو أن التركيز في السرد على أحداث معينة جليًّا، حيث سعت الروائية في كلّ مرّة إلى التذكير بأحداث 8 ماي 1945، كما جعلت من هذه الأحداث مصدرًا لتوليد مسرودات ومحكيات مختلفة، وتنحو الرواية في سرد أحداث الثورة التحريرية منحى واحدا وفي سيرورة واحدة بإدراج عدّة استذكارات، تندرج ضمن سياقات متعددة، تصبّ في السياق العام وهو الثورة، ولعلّ متمعن النظر يجد أن رواية "ذاكرة الجسد" من أكثر الروايات التي اعتمدت على تقنية "الاستذكارّ، بل وأوردت باقي عناصر الرواية عن طريق هذه التقنية، فالأحداث والشخصيات والفضاءات وغيرها من مكوّنات النّص الروائي وردت عن طريق هذه التقنية.

تَرِدُ أحداثٌ أخرى هامة تحمل أسماء ثقيلة من التاريخ الجزائري مثل هذا المقتبس السردي: «يوم 10 نوفمبر 1955، بعد صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه، قد هربوا من الكُديا، وقاموا بأغرب عمليّة هروب من زنزانة لم يغادرها أحد سوى إلى المقصلة... بعد ذلك سقط القائد مصطفى بن بولعيد وبعض من فروّا معه شهداء في معارك أخرى لا تقلّ شجاعة عن عملية فرارهم، فتصدّروا برحيلهم كتب التاريخ الجزائري، وأهمّ الشوارع والمنشآت الجزائريّة، بينما نفذّ حكم الإعدام في من ظلّوا بالزنزانة، دون أن يتمكنوا من الهروب ولم يبق اليوم من السجناء

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 294.

[2] - المصدر نفسه، ص 298.

الأحد عشر الذين هربوا من الكُديا، سوى اثنين على قيد الحياة ومات الرجال الثمانية والعشرون الذين جمعتهم الزنزانة رقم ثمانيّة يوماً، لقد كان مقرّراً أن يكون مصيرهم واحداً»[1]، تعود هذه الأحداث التاريخية الصرفة لترصد لنا أيّام الكفاح ضد المستعمر الغاشم، ولتصف لنا معاناة المجاهدين في سبيل الحرية، حيث ترد دائمًا عن طريق "الاستذكار" في حوار مع شخصيّة "حياة" أو ضمن حوار داخلي (مونولوج)، مع الإشارة أنّ ورود الأحداث التاريخية الصرفة كان قليلاً جدا في متن رواية "ذاكرة الجسد"، وكان دورها في النّص هو التأسيس لمتخيل روائي يجمع بين المتخيل مع التاريخي الصرف، من خلال إيراد الحدث كما وقع ومن ثمّة نسج قصّة حوله مثل ما رأينا مع الأمثلة السابقة، أين عايش "خالد" تلك الأحداث التاريخية واستحضرها إلى النّص الروائي.

أمّا في رواية "فوضى الحواس"، فقد حوّت هي الأخرى على أحداث تاريخيّة صرفة لكنّها على قلتها لا تقلّ أهمّية عما سبق ذكره، إذ نجدها تعود بنا إلى بدايات الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث ورد على لسان شخصيّة "حياة":

«فهنا رست سفنها الحربيّة، ذات 5 يوليو من صيف 1830، بعدما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد (سيدي فرج) وتحويله مركزًا لقيادة أركان المستعمرين. وشاءت الأقدار،أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا»[2]، جاء هذا الحدث ليعبّر عن إسهامه في بناء الصرح التاريخي الصرف للرواية، فقد قصدت البطلة هذا الفضاء (البيت/الشاطئ) لتريح فيه أعصابها، وبما أنّها متزوجة من أحد كبار الضباط في الجزائر فإنّ له الحقّ في الاصطياف في أماكن تليق بالنجوم المعلّقة على كتفيه، وإذا بها صدفة تقيم في أحد الفيلات التي كان يعمّر فيها المعمّرون الفرنسيون، وكانت "حياة" تمشي على الشاطئ الذي دخلوا منه إلى الجزائر سنة 1830م، وهذا في الحقيقة عكس ما رأيناه سابقًا أين كان للحدث التاريخي الصرف الدور في تأسيس عالم المتخيل، فكما رأينا في هذا المثال أنّ المتخيل المتمثل في قصة "حياة" زوجة الضابط وهي تروّح عن نفسها وإذا بها – صدفةً- تقيم في فضاء تاريخي بامتياز، حيث تسرد لنا الأحداث

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 298، 299.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 2003، ص 143.

التاريخية المتعلّقة به دون أن تضيف لتلك الأحداث قصص متخيّلة عاشتها فيه مثل ما رأينا مع شخصية "خالد" فلا حاجة لتشغيل المتخيّل في تلك الأحداث التاريخيّة وإنما تولى مهمّة التمهيد والتأسيس لحضورها في المتن الروائي.

وبتقنية "التداعي" أيّ التراسل في سرد الأحداث، حيث يقودك كلّ حدث لآخر، تنتقل الساردة/الروائية من الحديث عن هذا الشاطئ إلى الحديث عن حادثة المروحة:

«نعم في زمن سابق. كان الجزائريون يصّرون على كتابة التاريخ... حادثة المروحة الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر بحجة رفع الإهانة، ليست إلا دليلا على كبريائنا أو عصبيّتنا.. وجنوننا المتوارث»[1]، لم يكن الرجوع إلى هذه الأمكنة والفضاءات محض صدفة مثل ما أشارت إليه شخصية "حياة" في الرواية وإنّما كان ضرورة سردية ملحة في تجلي وتوظيف الحدث التاريخي (روائيا)، كذلك الأمر في استعمال الشخصيات وتوظيفها في المتن الحكائي، بحيث تأتي هذه العناصر لتعزيز التاريخ الموجود في ثنايا الرواية فتكون بذلك هذه العناصر أساسيّة وفاعلة وليست مجرّد تأثيث للنّص الروائي، وتعمل "الفضاءات" في الربط بين حقبتين تاريخيتين هامتين من تاريخ الجزائر كما هو الشأن مع مكوّن "الشخصية"، وهذا ما يمكن أن نشير إليه .

ومن ما سبق إيراده في إسهام (الشخصية/الفضاء) في تكوين أحداث الثورة التحريرية لا يعني أبدًا أنّ الرواية عاجزة عن إعلان التاريخ بطرق أخرى، لكنها اختارت لها طريقة غير مباشرة في طرح هذا التاريخ، مجسدةً نسجًا تخيليًا أسّس للخطة التاريخية وجعل من الصعب على القُراء الإمساك بها في آن واحد، ولعلّها طريقة جديدة في الخوض في رهانات الكتابة الروائية الحديثة بعيدة عن تقاليد الكتابة القديمة، وخصوصية تسجيل التاريخ ليس بإعادة خلقه وإنّما في طريقة استحضاره.

حيث كان للشخصيات والفضاءات ميزة استحضار الأحداث التاريخية والسياسية، «فقد قامت الكاتبة بتصوير أحداث روايتها معتمدةً على البيئة الزمنية والمكانية مجسدة

[1]-أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 144.

الذاكرة التاريخية في بناء أحداثها»[1]، وتبتعد اللغة عن الرمز والإيحاء في مواضع سردية أحيانًا في ذكر الأحداث التاريخيّة والسياسية مثل قول "حياة": «فما كادت الجزائر تنال استقلالها ويُصبح الزُعماء أحرارًا، حتى أرسل بن بلة وقد أصبح رئيسًا من يقبضُ على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963».[2]، وفي مثال آخر نجد: «شاء المفاوضون الجزائريون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه ليُصبح 5 يوليو أيضًا تاريخ استقلالنا»[3]، حيث كانت اللغة بسيطة تقريرية مباشرة.

ونجد في رواية "عابر سرير" أنّ للحوارات دور هام في إيراد الأحداث التاريخيّة الصرفة والهامة، ففي انزلاقات الذاكرة نحو الماضي يقول:

« في خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة، أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لمصلحة الجيش الفرنسي. فقتل في يوليو 1956. بعد محاكمة سريعة، ألف وثمانمائة من رجاله، في حادثة تاريخية شهيرة باسم إلى la bleuite فوراً وجّهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أي إلى المتعلمين الذين تركوا دراساتهم ليلتحقوا بالجبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسية، لم تكن جبهة التحرير تثق بولائهم. أما القتلة الذين انقضوا عليهم فكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين والأميين في معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم تميزهم عنهم بالمعرفة. واليوم أيضًا لم يتغير شيء.كل جاهل يتأثر لجهله بقتل مثقف، بعد المزايدة عليه في الإيمان والتشكيك في ولائه للوطن»[4]، بذكر هذه الحادثة التاريخية الشهيرة تنتفض الذاكرة التاريخية في رواية "عابر سرير" على قسوة الوطن في تفنّنه في قتل مثقفيه؛ فمنذ أيّام الثورة المجيدة لم يثق الوطن في أبنائه المتعلمين وها هو بعد تحريره يفعل الشيء ذاته؛ إذ لقيّ كلّ صحفيّ الموت وكلّ عالم النفيّ، وذاق كل متعلم صنوف العذاب فهناك أوطان أشبه بالآباء لا يترك لك من شيئًا يربطك به سوى الانتساب إليه، فقد كتب على المثقف الجزائري المعاناة وألحق به ألم نكرانه على يد وطنه تمامًا مثلما

---

[1]- سميرة بن عيسى، بنية الحدث في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة دراسات معاصرة، مج 03، ع1، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ص200.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص241.

[3]- المصدر نفسه، ص 143.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل، بيروت، لبنان، ط 04، 2013، ص 145.

ناله المجاهد في سبيل الوطن والشرفاء من لعنة لاحقتهم إلى قبورهم، وفي السياق ذاته الذي يبدي فيه استنكاره لذوي النفوذ على حساب الوطن.

ومن هنا يعطي الحدث صورة عن "الثورة التحريرية" غير الصورة التي كان يقدّمها سابقًا في تقديسها. حيث ساهم الحدث التاريخي الصرف في بناء متخيل جديد عن ما كان مقدسًا من تاريخ الثورة التحريرية، ومن هذا التحليل لهذه النماذج البسيطة يمكن القول إنّ الحدث التاريخي الصرف في تفاعله مع كل ما هو متخيّل في النّص الروائي إمّا أن يمهد للمتخيّل وإمّا العكس، لكن للشخصيات والفضاءات دورًا هامًا أيضًا في استحضاره إمّا بتقنيّة "الاستذكار" أو عن طريق الحوارات الداخلية والخارجية.

لرواية "الأسود يليق بك" نصيب من أحداث "الثورة التحريرية" وإن هيمنت عليها أحداث "العشرية السوداء" كما ستأتي إلى دراسته لاحقًا، إذ «اتسعت هذه الرواية لعدّة مواضيع مثل: الحب، الوطن، التاريخ وسعت "أحلام مستغانمي" إلى مزجها جميعًا في رواية واحدة، في لغة أدبية باذخة الثراء بمفردات شاعرية، ومقاطع موسيقية (...)، خلال الرواية تمكنت الروائية الجزائرية من تحقيق عدّة نجاحات أوّلها الفكرة البسيطة في مظهرها والتي لا تلبث أن تصبح ثرية بتفاصيلها الواقعية الدقيقة»[1]، فمن خلال محكيات "الجد" الثورية التي رويت بلسان الساردة تواردت أحداث تاريخية هامة، لكنّها ممزوجة بالمتخيل الذي يعدّ "الجد" جزءًا منها، كما أنّ الوصف فيها حاضر بكثافة خاصةً فيما يتعلّق بوصف أهل جبال "الأوراس".

أما في ما يخصّ أحداث "العشرية السوداء" فهيّ المحطة التي مثلت صرخة التاريخ الثانية المدوية في أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية، إذ تتطرق إلى سرد أوضاع الجزائر بعد الاستقلال وصولاً لمرحلة الإرهاب، أو العشرية الدموية، حيث أزهقت أرواح بريئة كثيرة بسبب صرّاع على من يتولى السلطة. ويتمظهر هذا المجال التاريخي ابتداء من رواية "فوضى الحواس"، دون أن يرد بشكل جلي في سابقتها، ونعني رواية "ذاكرة الجسد" التي وإن حوّت على بعض الإشارات إلى فترة العشرية السوداء.

وقد ظهرت تقنيّة أخرى لعرض الحدث التاريخي والسياسي، وهي من خلال عناوين الجرائد والمجلاّت وفي موضع آخر تقول "حياة" أيضًا في رواية "فوضى الحواس":

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلّمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص 181.

«قبل أن تفتح الجريدة يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى(السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى)، (اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية)،(جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدنيّ، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح)،(حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد)،(عملية الاستيلاء على الباصات التابعة للنقل الحضري استعداداً لمسيرة ضخمة على العاصمة)»[1]، بالإضافة إلى عناوين جرائد قومية أيضًا، تبدو الروائية في حالة تأهب لتقدّم أهم الأحداث عبر عرضها عن طريق سرد عناوين مقالات في جرائد تعنى بتقديم أهم محطات تلك الفترة، وتقدّم من جهة ثانية تصوّرًا عام عن الوضع السياسي والاجتماعي للجزائر آنذاك على لسان "حياة"، في أسلوب تقريري مباشر تذكر تلك العناوين أحداثًا واقعية صرف كفلاشات تعود بنا للوراء زمن العشرية السوداء عن طريق "الحوار".

ولا يمكن الحديث عن تلك الفترة الدمويّة دون التطرق إلى أحداث أكتوبر 1988 على مساحة من السرد، وكان لها شرف البداية، إذ تطرّقت رواية "عابر سرير" إلى سرد هذه الأحداث:

«كانت البلاد تشهد أوّل تظاهرة شعبيّة لها منذ أحداث الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأوّل مرّة، ومعه الرصاص والدمار والفوضى»[2]، تمهد "أحلام مستغانمي" لسرد تاريخ العشرية الدموية بذكر هذه الأحداث التي سبقت زمن المحنة وسبق الموت فيها المحنّة نفسها، فقد شهد الشارع الجزائري حينها انتفاضة واسعة مطالبًا الدولة بمطالب عديدة منها تحسين الوضع المعيشي للشعب الجزائري، وفي مباغتة من القدر وجد الكثير نفسه يُصّفى من الحياة ويُباد في قتل جماعي راح ضحيته أناس طالبوا بالحياة فتعجل الموت إليهم !، ورد الحدث بكثير من الدقة وبعيدًا عن الرمز والإيحاء.

ففي زمن الموت هو الأقرب إليك من الحياة، راحت "عابر سرير" تصف شناعة أحداثه، إذ يتنامى الموت مع كل مشهدٍ سردي، خاصةً أنّه يمكن أن يذكر الموت أيّام العشرية الدموية دون الحديث عن أحداث مذبحة بن طلحة :«في مذبحة بن طلحة، كان يلزم

1- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 155.

2- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 17.

ثلاث مقابر موزّعة على ثلاث قرى، لدفن أكثر من ثلاث مائة جثة، فهل الموت هذه المرة كان أكثر لطفًا، وترك لفرط تخمته بعض الأرواح تنجو من بين فكيه»[1]، يترك الموت لفرط تخمته بعض الأرواح لتواري الموت والجثث، ولا تجد من يواري أرواحها المنكوبة، إذ تعد هذه المذبحة واحدة من أكبر مجازر الإرهاب، ففيها زهقت أرواح كثيرة، لم تتسع لها المقابر التي جمعت المأساة وغلظها تاركةً الزمن يواري ويغطي وجع الذاكرة ووحده السرد يعود لينبش الجرح وينفض غبار النسيان عن الذاكرة التاريخية الجزائرية، ومع أنّ صفة الصدق والأمانة مقرونة بالمؤرخ فقط لكنّ الروائية هنا أوردت أحداث مجزرة بن طلحة بكل صدق وأمانة وأيضًا بعيدةً عن الزخرفات اللغوية والاستعارات والمجازات، وليست هذه المرة الوحيدة الذي ذكرت فيها هذه الأحداث بهذا الشكل التقريري، إذ وردت أيضًا في متن رواية "الأسود يليق بك"، حين قالت:

«نقلت الصحافة أخبار مذبحة بن طلحة التيّ نحر فيها الإرهابيّون 500 قروي»[2]،تعود هذه الرواية لتقدّم صورة عن هذه المذبحة الأليمة، التي راح ضحيتها 500 مواطن جزائري لقوا حتفهم بلا سبب يذكر .

ونجد من خلال كل الأمثلة السابقة أنّ الروائية لم توظف كثيرًا الأحداث التاريخية الصرفة، ويعود هذا الأمر ببساطة لكون أعمالها فنيّة لا تأريخية.

ب/أحداث تاريخية متخيلة صرفة:

حظيّ المتن الروائي لـ"أحلام مستغانمي" بأهميّة بالغة من قبل الباحثين، ذلك أنّ الروائيّة استطاعت أن تبني صرحها المتخيّل لكنّها لم تخلق أحداثًا تاريخية خاصة بـ"الثورة التحريرية"، أمّا في ما يخص فترة "العشرية السوداء" نجد هذا المقتبس السردي من رواية "فوضى الحواس":

«راح يمد معي حديثا عن الأوضاع الأمنيّة وعن شرطيّ ألقوا به ليلة البارحة من الجسر، وعن فتاة ورفيقتها اختطفتا أثناء عودتهما من المدرسة وذبحتا، كنت أستمع إليه وهو يسرد

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 29.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، منشورات نوفل، ط07، بيروت، 2013، ص 35.

عليّ أخبار الأقارب والجيران والزبائن، وكلّ ما سمع به من مصائب(...)،فأنا أدري تماماً أنّ الوضع الأمنيّ سيء هذه الأيّام. وهو أحد أسباب زيارة زوجي للعاصمة»[1]، يسرد هذا المقتبس أخبار الجزائر ويعطي صورة جزئية عن الوطن أنذالك. حيث جاء هذا الحدث التاريخي المتخيل ليُلبي حاجة سردية تتمثل في أمرين اثنين هما: خلق سبب لذهاب زوج "حياة" الضابط أمّا السبب الثاني فيقتصر على خلق جوّ الذعر في الرواية مما يعطي صورًا عن الوطن آنذاك، وهذا كلّه من شأنه أن يعطي حركية للرواية ومادة دسمة يتغذى منها السرد، بالإضافة إلى ذلك حادثة ركوبها بجوار سائق السيارة لا في المقعد الخلفي الأمر الذي أوهم القتلة أنّه زوجها، حيث أطلقوا عليه النّار، وقد كان لهذا الحدث ضرورة فنّية مهمة غيّرت مجرى الأحداث وألقت بظلالها على أحداث وشخصيات أخرى[2].

ويتكفل هذا المقطع السردي بإعطاء باقي الأجزاء لتكتمل صورة الوطن زمن الإرهاب:

«أصبح همهمًا أن ينجوا بنفسيهما من تلك الحلقة البشريّة التي التفت حولهما، والتي قد يكون بينهما قاتل آخر، يحلم باقتناص رأس أي شرطيّ كان(...) بعضهم في ثياب عاديّة، وآخرون ملتحون، يرتدون شعاراتهم داخل زيّ أفغاني، أحدهما حليق الرأس في بذلة رياضيّة، ويداه مشدودتان خلف ظهره بسلاسل حديديّة. وآخر جالس دون وجه ولا ملامح، وآثار الضرب واضحة عليه...البلد يعيش حالة حصار معلّنة على كل التراب الوطنيّ (...)

_كلّ يوم يقودون رجال الشرطة، يذبحونهم كالنّعاج ويلقون بهم من الجسور»[3]، يأتي هذا المقطع السردي ليسرد حدثًا تاريخيًا متخيلاً لأنه لم يحمل أيّة أسماء أو معلومات حقيقية يمكن التأكد من صحتها، ولكنّه بأيّة حال من الأحوال – ومع أنّه حدث متخيل- قدّم صورة عن الجزائر فترة التسعينات حيث يقتل رجال الشرطة ذبحًا أو رميًا بالرصاص، وتوّلت شخصيّة "حياة" ذكر تفاصيل هذه الحادثة، بمعنى أنّ الشخصية قدّمت الحدث المتخيّل، ومن الملاحظ أنّ الأحداث التاريخية المتخيلة لم ترد بكثرة في الروايات على عكس الأحداث

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 63.

[2]- ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، دط، الأردن، 2010 ، ص288.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 110، 111، 112، 113، 114، 120.

التاريخية المتخيلة المستمدة من أحداث تاريخية مرجعية وهذا ما سنتطرق لدراسته في المبحث الموالي بعنوان:

ج/ أحداث تاريخية متخيلة ذات مرجعية:

اعتمدت الروائية في سرد الأحداث التاريخية في رواياتها على تقنية المزج بين الواقعي والمتخيّل، حيث كانت فترة "الثورة التحريرية" وفترة "العشرية السوداء" مراحل تاريخية خصبة وعالمًا شارك في صنع تاريخهما "خالد"، ففي كل مرّة يتراءى للقراء ذلك الحوار بين الذات والذاكرة التاريخية في ثنائية خالد/الوطن أي حياة، وتأتي الأحداث المستقاة من التاريخ الثوري الجزائري في غير تسلسل فهي تراعي أمراً واحداً فقط هي ذاكرة "خالد" و رغباته، يواصل خالد استذكاراته واسترجاع الماضي أحداثاً، وشخوصاً، وفضاءات بما تملي عليه نفسيته المجروحة، يقول وهو يوّثق حدثاَ تاريخياَ هاماً:

«كان الموت يمشي ويتنفّس معنا.. وكانت الأيام قاسية دائماً، لا تختلف عمّا سبقتها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن يتوقع أحدٌ موتهم على الغّالب.. أولم يكن يتصوّر لسبب أو لآخر، أن تكون نهايتهم، هم بالذات قريبة إلى ذلك الحدّ.. ومفجعة إلى ذلك الحدّ. وكان ذلك منطق الموت الذي لم أكن قد أدركته بعد.. مازلت أذكرهم، أولئك الذين تعوّدنا بعد ذلك أن نتحدّث عنهم بالجملة. وكأن الجمع في هذه الحالة بالذات، ليس انتصاراً للذاكرة، بل لحقهم علينا.. لم يكونوا شهداء.. كلّ واحد منهم شهيداً على حدة»[1].

تعود ذاكرة "خالد بن طوبال" لسرد أحداث ماضية ثورية، فشخصية "خالد" ليست فقط شخصية رئيسة في الرواية وإنما هو محرك الأحداث، فنلاحظ أنّ تقنية "تذويت السرد" وتقنية "الاسترجاع" عملتا على رؤية التاريخ بعيون "خالد"، هذه الشخصّية المشاركة في الثورة كانت محور الرواية، فـ"خالد" «رسام هاجر إلى فرنسا بعد أن بترت ذراعه خلال كفاحه ضدّ الاستعمار الفرنسي، وفي أحد المعارض الفنيّة التي أقامها بباريس يجتمع صدفة بابنة قائده سي الطاهر بعد خمس وعشرين سنة يوم كانت طفلة تحبو، وسيكون ذلك بداية الحبّ بينهما، لكن الرواية أخذت منحى مأساويًا عندما تتزوج حياة من رجل سلطة من أصحاب الصفقات المشبوهة، وسيكون زفافها داعيا لزيارة خالد إلى قسنطينة، كما يكون موت أخيه

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص24.

حسان فيما بعد دافعاً له للإقامة فيها نهائيًا»[1]، وتعدّ لقاءاته بها وحواراته معها استدعاءً للأحداث التاريخية كماضٍ تاريخيّ عاشه.

إذ تشكو هذه الشخصية من ذاكرتها المشتتة بين الماضي والحاضر، ففي الكثير من الأحيان يتقاطع الماضي والحاضر ليسجل الماضي سطوته على هذا الحاضر، ويصبح الوطن هاجسًا يتسرّب من ذلك الماضي لحظةً بلحظة لتمنحه ذلك الفقد الأوّل، من فقدان الأصدقاء من المجاهدين والأهل، والوطن وتمنحه ذلك الأسف الثاني على الفقد الأوّل، الذي وإن رحل لكنّه لم يصل إلى ما أراد أن تصل إليه الجزائر، وبقيّ "خالد" شاهد عيان الوحيد إلى ما آلت إليه الجزائر، وسط حيرة يشوبها الحزن، يستذكر كلّ الأحداث، والأماكن والشهداء، وكيف له أن ينسى وفي جسده شاهدٌ على الحرب و جزء منها، فوّلد كل ذلك حباً متطرفًا ساخطًا يقول "خالد": «كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويتمي يدخل شهره الثالث، ولم أعد أذكر الآن بالتحديد، في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرّف له»[2]، تحمل الرواية بعداً رمزياً، فكلّ شيء فيها يوحي إلى أرض الجزائر والوطن الحبيب، وتعبّر "أحلام مستغانمي" عن رمزية الوطن في روايتها "ذاكرة الجسد":

«وروايتي حين كتبتها في الثمانينات كنت أعني بحياة الجزائر التي اغتصبها العسكر، والتي تحبّ المجاهد والمثقّف الشريف في رمزية خالد والمناضل زياد. لكن سيعقد قرانه عليها عسكري (كما يحدث في معظم الأنظمة العربيّة) ويُدعى خالد لمباركة اغتصابها »[3]، فرمزية الوطن وتاريخه غدا هاجس الرواية والروائية التي ما فتئت تلامسه بقلمها، فتعيد ذاكرة "خالد" ذاكرة كلّ الجزائريين إلى الوراء ليعيدوا مشاهدة ذلك التاريخ، حيث تتأجج مشاعر حبّ الوطن والسخط على واقعه في آن، وفي آن آخر «يظهر التاريخ جليًا في هذه الرواية و يتأرجح بين الذاكرة التي تعود إلى تاريخ الوطن الذي يقرأ له الحاضر وبين الجسد والوطن الذي تتصدع فيه الثوابت ويغيب فيه الحاضر والمستقبل، التاريخ في هذا العمل الروائي يسترجع على لسان السارد من حياة شخصية عاشت الثورة وتشبعت من ماء الحياة الذي وهبه هذا الوطن

---

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص 02.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص25.

[3]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت. هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص76.

وفي الحب الخالد اتجاهه رغم الأزمات والنكبات والمحن، فخالد شخصية رئيسة ترمز إلى الذاكرة الجماعية ذاكرة زمن حرب التحرير، ذاكرة مدينة قسنطينة، وذاكرة الجزائر»[1]، إنّ إحياء أحداث تاريخية ماضية من التي عاشها "خالد" الذي يرويها بشحنات عاطفية متأججة من شأنها أن تحرك وجدان القراء وتجعل النّص في دينامية وحركية مستمرة.

يتواصل صراع الذاكرة على مدار متن الرواية، «فالذاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، بل تهجم عليك شلالاً يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات، كيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطّم في كل زلّة ذكرى؟

ها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماضٍ لم تغادره في الواقع، وبذاكرة تسكنها لأنها جسدك»[2]، تتغذى الرواية إضافةً إلى أحداث الثورة التحريرية في مسار الحكيّ من شخصية "سي الطاهر" والعاهة الجسدية الشاهدة على الثورة في جسد "خالد بن طوبال" تلعب دوراً هاماً في إعادة استذكار أحداث تاريخية هامة من زمن الثورة الجزائرية المجيدة، فيعيد هذان العنصران تحريك الذاكرة ومسار السرد وبل يحفّزانه في كل منعطف سردي؛ يمثل "سي الطاهر" نموذج المجاهد الجزائري الذي دفع بالنفس والنفيس من أجل تحرير وطنه، كما تلعب هذه الشخصية على صعيد آخر دورًا جعل "خالدًا" ينخرط في صفوف المجاهدين؛ لذلك كثيراً ما ارتبطت ذاكرته به.

وها هو في هذه الأسطر يتحدث عنه ويصف انبهاره به «هناك أسماء عندما تذكرها تكاد تُصلِح من جلستك، وتطفئ سيجارتك. تكاد تتحدّث عنها وكأنك تتحدّث إليها بنفس تلك الهيبة وذلك الانبهار الأوّل... ولذا ظلّ لاسم سي الطاهر هيبته عندي. لم تقتله العادة ولا المعاشرة، ولم تحوّله تجربة السجن المشترك ولا سنوات النضال إلى اسم عادّي لصديق أو لجار. فالرموز تعرف دائما كيف تحيط نفسها بذلك الحاجز اللاّمرئي، الذي يفصل بين

[1]- بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجاً"، مجلة مقاليد، جامعة مستغانم، الجزائر، ع 08، جوان 2015، ص 120.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 26.

العادي والاستثنائي، والممكن والمستحيل في كل شيء، ها أنا أذكره في ليلة لم أحجزها له ..»[1]، ويضيف في مقطع آخر:

«كان السي طاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوماً بعد آخر يدري أنه مسؤول عن وجودي يومها هناك. وربمّا كان يشفق سراً عليّ»[2]، يستذكر "خالد" أيّام نضاله الأولى مع الشخصيّة التاريخية المتخيّلة "سي الطاهر" الذي كان سببًا في دخوله مبكرًا صفوف الجهاد، وبذلك قدّم للنّص مادة تاريخية متخيلة دسمة.

تكشف هذه التقنيات عن محكيات سردية تاريخية لأحداث متخيلة تشتغل على المتن الروائي بطريقة آلية تستثمر التاريخ الجزائري ممّا يجعل هذا التاريخ يتحرر عبرها وهذا نفسه يعد قدرة المتخيل في تحويل المادة التاريخية إلى منجز فّني روائي، ويحدث أن يصف "خالد" أحداث الثورة وأحداث العشرية السوداء معًا في قوله:

«وحده الوطن يضع الأحداث ويكتبها كيفما شاء (...) غادرت الوطن في زمن لحظر التنفّس.. وها أنا ذا أعود إلية في زمن لحظر التجوّل»[3]، فمن هذا المقتبس يفصح أنّه عايش الفترتين ومعاناته المستمرة لا تختلف كثيرًا بين الفترتين، فكلاهما استعمار ولكن يختلف أن يكون أجنبيًا أم من أبناء الوطن.

ومن بين الأحداث التاريخية الهامّة التي كانت مرجعية للمتخيل في الرواية نجد:

«خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام، والممتد بين الحدّود التونسيّة الجزائريّة، من البحر إلى الصحراء»[4]؛ تمثل هذه الاستذكارات أهم المحطات التاريخية التي عاشتها الجزائر على أرض الواقع، وتمثل قضية "خالد" تلك القصة والحبكة التخيليّة التي نسجت على آثار العالم الواقعي، ففي أحد تلك الحواجز فقد "خالد" ذراعه، وبسبب ذلك الانفجار الذي خلّف جروحًا بليغة على يده تسببت في بترها، وأصبح جسده بذلك جزءًا من التاريخ والذاكرة معًا، وبؤرة توالد لأحداث الرواية المتخيلة. يقول أيضًا :

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 28 ،27.

[3]- المصدر نفسه، ص 370.

[4]- المصدر نفسه، ص 35.

«لم أخبرها أنّ المعارك تشتدّ كل يوم، وأن العدّو قرر أن يطوّق المناطق الجبلية، ويحرق كل الغابات، حتّى تتمكن طائراته من مراقبة تحرّكاتنا.. وأنّه ألقي القبض على مصطفى، ومعه مجموعة من كبار القادة والمجاهدين وأنّ ثلاثين منهم قد صدر في حقّهم الحكم بالإعدام،وأنّني أتيت للعلاج مع مجموعة من الجرحى والمشوهين الذين مات اثنان منهما قبل أن يصلا»[1]، وهنا اضطر الأطباء لبتر ذراعه بعدما أعلنت ذراعه عن توقف صمودها، فعاش فترة صعبة جداً وخاصةً أنّه لن يستطيع بعد هذه الحادثة أن يعود للقتال في صفوف المجاهدين، وراح يتخبط في صراع نفسي آخر فبعدما فقد أمّه وكلّ مصدرٍ للحنان فقد ذراعه و"سي طاهر" الشخص الذي عنى ويعني له الكثير، وفقد وطنه بعد الاغتراب، ولم يكن لقلب عانى كل أنواع الويلات إلّا أن يقع أسير حبّ "حياة" رمز الجزائر، وأن يهديها لوحة يعود تاريخها لسنة قبل ولادتها، فما يربط "خالد" و"الجزائر" هو اللوحة المسماة ب"حنين"، تجسد الرواية مظاهر الإحباط النفسي والمعنوي الذي تعيشه شخصية "خالد" وهو الذي يقول بلسان حاله واصفًا حالته:

«دمعتان قد تجمدتا في عيني، كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيًا إليّ من جسدي كلّه، ويستقر في حلقي غصة، غصة الخيبة والألم... والخوف من المجهول»[2]، إنّ الأحداث التاريخية المستمدة من المرجعية الواقعية ساهمت بشكل كبير في بناء معمارية النّص الروائي، ففي كلّ مرة نجدها تنسج خيوطها السردية حوله تارةً بالمشاركة في الثورة وسرد تلك الحيثيات، وتارةً أخرى ببتر ذراعه إثر اشتباكات مع العدّو الفرنسي، فكانت بذلك هذه المرجعيات الواقعية داعمًا أساسيًّا للمتخيل في تفاعله معه، ومثال ذلك أيضًا نجده يسترجع أحداث 8 ماي 1945:

«أما أول ذكرى مؤلمة ارتبطت بهذا الشهر فكانت تعود إلى سجن (الكُديا) الذي دخلته اليوم في قسنطينة مع مئات المساجين إثر تظاهرات 8 ماي 1945 حيث حكمنا في بداية حزيران أمام محكمة عسكرية... الوطن الذي أصبح سجناً لا عنوان معروفاً لزنزانته؛ لا اسم رسمي لسجنه؛ ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجراً، معصوب العينين محاطاً بمجهولين، يقوداننني إلى وجهة مجهولة أيضاً. شرف ليس حتّى في متناول

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص104.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

كبار المجرمين عندنا»[1]؛ وإنّ إعادة استرجاع هذا الحدث بما يحمله من ذكريات يعود إلى أهميته؛ لأنّه انعطافة حاسمة في حياة الشعب الجزائري وفي نمو وعيهم التحريري، كما له أثر كبير في حياة "خالد" بحيث عاش تجربة السجن القاسية.

إن الحديث عن الحاضر والعودة إلى الماضي عن طريق تقنيتي "الذاكرة" و"الارتداد" ساهمتا في بناء معمارية الرواية، ففي كلّ مرة يقوم "خالد" باسترجاع حدث ماضٍ يمهد به لحدث آخر، مما يجعل الرواية أشبه بمجموعة من المتواليات الاستذكارية التي يحيل بعضها إلى بعض، وكلها تشترك في التعبير عن خيبة المواطن بوطنه، وخيبة "خالد" هي الأكبر، حيث يذكر الكثير من الشهداء (رفقاء الدرب) الذين جاؤوا ورحلوا، دون أن يذكرهم التاريخ، أو يحتفي بهم، وبالرغم من أن التاريخ تناساهم إلّا أنّ ذاكرة "خالد" تأبى ذلك:

«- هل أنساهم؟

- أأنسى أولئك الذين دخلوه ولم يخرجوا منه. وظلت جثثهم في غرف التعذيب؟ وأولئك الذين ماتوا بأكثر من طريقة للموت، رفقاؤنا الذين اختاروا موتهم وحدهم؟

هناك إسماعيل شعلال. كان مجرّد عامل بناء، وكانت له مهمّة حفظ وثائق (حزب الشعب) وأرشيفه السرّي، وكان أوّل من تلقيّ زيارة الاستخبارات العامّة الذين دقّوا باب غرفته الصغيرة الشاهقة صارخين: (البوليس.. افتح).

بدل أن يفتح إسماعيل شعلال الباب.. فتح نافذته الوحيدة ورمي بنفسه على وادي الرِّمال، ليموت هو وسرّه في أودية قسنطينة العميقة.

- أيمكن اليوم، وحتّى بعد نصف قرن أن أذكر إسماعيل دون دموع، هو الذي مات حتى لا يبوح بأسمائنا تحت التعذيب؟»[2]، من هذا المونولوج يعيد "خالد" سرد الماضي بشخصياته، وما هذا المقتبس السردي سوى عيّنة بسيطة وشاهد على ذلك. وتتشعب من تلك الذاكرة في عدّة محكيات بشخصياتها وأحداثها بفضل تقنية "التوالد السردي الحكائي" التي تعمل على اشتغال الذاكرة على عدّة محكيات، مما يولد تشعبًا في الأحداث، وتنوعاً في الشخصيات

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 222، 223.

[2]- المصدر نفسه، ص 295.

الثانوية أيضًا. وهذا «من خلال استثمارهم لوقائع تاريخية تؤكد على الفعل النضالي في بعديه الفردي والجماعي: مظاهرات 8 ماي 1945 مثالاً، وعبر إبداعهن لنماذج ثورية اتّخذت من تحرير الجزائر قضيتها الأولى وهي نماذج يمتلك أغلبها وجوده المرجعي في تاريخ ثورة التحرير الجزائرية»[1]، كما لابد من الإشارة إلى أنّ التاريخ الموظف هو ذاكرة تاريخ عام لكن مجمل الاستذكارات التي جاءت على لسان شخصية "خالد" هي مزج من ذاكرة تاريخية عامة وذاكرته التاريخية الخاصة.

فاستثمار أحداث 8 ماي 1945 وما نجم عنها من مآسي لحق بالمواطنين الجزائريين وهم تحت وطأة الاستعمار، شكّلت لوحدها مادة خام، لما تضج به من تبعات وأحداث، تكفي لوحدها أن تشغل المحكيُ السردي، توحي الرواية بطابعها المستلهم من كلّ ما هو واقعي، فالشخصيات الموظفة في رواية "ذاكرة الجسد" أغلبها من الشخصيات التاريخية التي وجدت فعلاً على أرض الواقع، فبعضها حافظ على أسمائه الحقيقية في الواقع، شأن إسماعيل شعلال وبلال حسين، ومصطفى بن بولعيد، والطاهر الزوبيري، ومحمد لايفا، وإبراهيم الطيب، وديدوش مراد، وباجي مختار، في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي،ومحمد بوضياف، وهواري بومدين، وغيرها في "فوضى الحواس"، وكاتب ياسين، ومصطفى كاتب، في "عابر سرير" الرواية الأخيرة لذات الكاتبة، في حين ورد بعضها الآخر حاملاً لأسماء متخيّلة تشي بوثيق صلتها بالواقع الذاتي/أو الموضوعي للكاتبات لها بشخصيات (...) بخالد بن طوبال والطاهر عبد المولى في ذاكرة الجسد، فمن هذا التمازج بين التاريخي الصرف والمتخيل الفنّي تمازجت الذاكرة التاريخية العامة والخاصة في محكي واحد ومنه نستنتج أنّ الذاكرة التاريخية العامة أحداثها موّثقة عكس الذاكرة التاريخية الخاصة التي تستمد بعضًا من مشروعيتها من الأولى[2].

وفي رواية "فوضى الحواس" نجد ذات التناغم والانسجام بين التاريخي الصرف والتاريخي المتخيل، مع تنوع طفيف في طرق استحضار الأحداث التاريخية وعرضها، مثل ما ورد في هذا المقتبس السردي:

---

[1]- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2005، ص88.

2 - المرجع نفسه، ص88.

«في الصفحة الأولى لجريدة تغطّيها أخبار الفجائع الوطنية.. والقومية (...)، أن تشتري جريدة عربية ذات حزيران من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأمة، فأنت تعرّض نفسك لذبحة قلبية..أما أن تشتري جريدة جزائرية في ذلك التاريخ نفسه، تجمع صفحاتها الأولى بين خيباتك الوطنية والقومية، وذلك ضرب من المجازفة بعقلك»[1]، تتجه الروائية عبر شخصية "حياة" ومن خلال مونولوج داخلي للشخصية إلى عرض واقع جزائر التسعينيات واتخذت من ذكر الجرائد وعناوينها جزء من لعبة السرد في نسج المتخيل التاريخي، إذ تعمل الجرائد عادةً على إعطاء معلومات مباشرة بطريقة تقريرية للقراء. كذلك وظفتها الروائية لتقديم الأخبار ولعرض حال الجزائر دون جهد تخييلي؛ إذ تواصل عبر التقنية نفسها سرد الأحداث التاريخية ، وتتبع ذلك بوصف الحالة النفسية والشعورية إثر تلقي تلك الأخبار التاريخية.

قدّمت "أحلام مستغانمي" نصّها الثاني مشحونًا أيضًا بروح الوطن ومستثمرة كذلك لتاريخه المجيد وللمسيرة النضالية لـ"لثورة التحريرية" وأيضًا لأحداث "العشريّة السوداء" _كما سبق ذكره_ وهكذا أصبحت رواياتها أشبه بسجل يروي وقائع لم يذكرها التاريخ نفسه لامست قلوب القراء سواء كانوا جزائريين أو غير جزائريين؛ لأنها بلورت معاناة شعب وأدانت الاستعمار وكل السياسيات الفاسدة للسلطة ومختلف أشكال الممارسة القمعية والتعسفية.

إنّ هذا الخرق يتبعه خرق على مستوى الأحداث أيضًا، فالمتوقع لدى القارئ أن يستمر "خالد" في تذكر الأحداث الماضية أو أن يتحدث عن أحداث "العشرية الدّموية" بما أنه فتح مجالاً لها في نهاية رواية "ذاكرة الجسد" _كما سبق ورأينا_ غير أن الرواية الثانية "فوضى الحواس" تلعب على الوترين معاً في آن واحد، وذلك من خلال توالي الاستذكارات وامتداد شخصيات عاشت الثورة وكانت ضمن صفوف المجاهدين عادت في الرواية لتتولى السلطة وهذا التنوع التاريخي والمزيج بين طبيعة الأحداث ما هو إلّا دليل على عمق هذا التاريخ. «فلم تنقطع الحكايات التاريخية أيضاً في رواية "فوضى الحواس" وكذلك في رواية "عابر سرير" وهذا ليس غريباً على تاريخ الجزائر الحافل بالأحداث القادرة على إلهام فن روائي تاريخي عظيم»[2]، ومن الملاحظ من النماذج السابقة تكرر ذكر أحداث تاريخية على حساب

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 154، 156.

[2]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 203.

أخرى مثل أحداث 08 ماي 1945، ذلك أنّها منعرجات تاريخية مصيرية ذات أهمية قصوى بالإضافة إلى الأثر النفسي الذي خلّفته على نفسية "خالد".

تؤدي الشخصيات التاريخية والفضاءات إضافةً للأحداث دورًا هامًا في استحضار الحدث التاريخي على المدار السردي لرواية "فوضى الحواس"؛ فهي تؤدي الدّور نفسه الذي أداه الاستذكار في رواية "ذاكرة الجسد"، وتحقّق هذه الأخيرة توليفة بين الحاضر/ جزائر ما بعد الاستقلال والماضي/ جزائر ما قبل الاستقلال ويغلف هذا التاريخ بقصة رومانسية يعود وجودها لنّص "ذاكرة الجسد" وهنا يبلغ التخيُّل ذروته، ففي رواية "فوضى الحواس" تداخل بين عدّة قصص سردية من ذهاب البطلة إلى السينما وفيلم الأستاذ والطلبة وفعل الكتابة وحوار البطل والبطلة، وهذا في الحقيقة ما يجعل الرواية تتجاوز المفهوم التقليدي للسرد، ويجعل القارئ يحار بشكل مضاعف في هذه الحبكة التي ترتكز على أكثر من قصة وتشتغل على الواقع التاريخي.

ومن بين الشخصيات التي استدعت الحدث التاريخي والسياسي نجد ما يتعلّق بشخصيّة "محمد بوضياف" هو أشبه باستحضار الثورة التحريرية في الرواية وهذا ما تحاول المقاطع السردية من هذه الرواية إيضاحه:

«أن يكون قد حارب فيه منذ ثلاثين سنة وجازف فيه بحياته أكثر من مرّة، ولكّن الموت لم يأخذه يومها، لأنّه لم يرده جندياً متنكرا في برنس المجاهدين، أو شهيداً في عملية فدائيّة. تلك ميتة عادّية (...) أراده بعد ثلاثين سنة جندياً يجلس في مقعد ضابط جزائري.. ليموت برصاص جزائري»[1]، يسترسل سرد التاريخ عبر هذه الشخصية من زمن الثورة إلى زمن ما بعدها وهو يجمع بين حقبتين تاريخيتين تمثلان أهم المحطات التاريخية بالنسبة للجزائر، ويقول "خالد" عن هذه الشخصية في الرواية:

«سوى ذكريات الثورة تنكّرت له، وأخبار وطن حذف حكّامه اسمه حتى من كتب التّاريخ المدرسية، كزعيم أشعل ذات نوفمبر 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية.

اللّحظة لم يعد له اسم.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 122.

مذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو التّاريخ

أليس التاريخ (هو من يمنع المستقبل أنّ يكون أي شيء)؟

الآن.. لم يعد له من عمر.

لقد أصبح له أخيراً عمر أحلامه، تلك التي جاءت متأخرة بجيلين وأكثر»[1]، ويضيف:

«الآن.. في هذا العمر، وهو يتعلّم المشي من جديد على تراب الوطن، لم يمش عليه يومًا بحريّة ولا بأمان، فقد طردته فرنسا فوقه أرضاً وجوًا ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفقاؤه سوى خطف طائرتهم سنة 1956، وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسط في رحلة تقلهم من المغرب نحو تونس فحولت وجهتها نحو فرنسا، واقتادت بوضياف مع رفقائه الأربعة: أحمد بن بلة وآيت أحمد ومحمد خيضر ورابح بيطاط موثّقي الأيدي نحو معتقلاتها، أمام اندهاش العالم الذي لم يكن قد سمع بعد ببدعة خطف الطائرات، وأمام غضب الشارع العربي ومظاهراته، والذي كان عبد الناصر في السنة نفسها قد ألهبه خطابات حماسيّة، وملأه عنفوانًا وغرورًا قومًيا. حتى إن صوت العرب من القاهرة لم يكن يلزمه أكثر من أيّام، لتخرج إلى العالم العربي، بألحان حماسيّة تطالب بإطلاق الزعماء الخمسة، أناشيد تلقفتها أفواه أطفالنا، حناجر رجالنا وزغاريد نسائنا، فرددنا معها (باسم الأحرار الخمسة حنردّ الثأر يا فرنسا..) كّنا نبكي ووحده التاريخ كان يضحك فهو وحده كان يدري ما لم يتوقعه أحد»[2]، تظهر ملامح زمن الثورة ممزوجة بالسرد الآني في هذين المقتبسين بل ويشي الشاهد الأول إلى عمق رمزية شخصية "محمد بوضياف" الذي أصبح يرمز إلى التاريخ نفسه وإلى أهم أحداثه، كما تعمل تقنية الاستطراد وتداعي الأحداث في الانتقال من الحديث عن الثورة إلى الحديث عن حادثة أخرى هي اختطاف الطائرة وهذا التداعي في سرد الأحداث التاريخية إنما مهدت له شخصية واحدة هي شخصية "محمد بوضياف" التي ذكرت هي الأخرى على لسان "خالد" والتي تم استدعاؤها أيضًا من خلال استعادته للماضي وتذكر أحداثه، وفي موضع آخر:

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 239.

[2]- المصدر نفسه، ص 239، 240.

«يأتينا مشياً على الأقدام، مشياً على الأحلام، فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنية وجيلاً لم يسمع باسمه قبل اليوم ولكنه يرى في قامته، تاريخ الجزائر في عظمتها الخرافية.

ها هو ذا..

ليست أقدامه التي كانت تبوس تراب الوطن مع كل خطوة، إنّما تراب الجزائر، هو الذي كان يحتفي بخطاه، ويقبل حذاءه.

فلا تملك للقلوب إلا أن تهتف: أيّها التاريخ توقف.. لقد جاءنا رجل من رجالك»[1]، يواصل "خالد" حديثه عن "محمد بوضياف" الذي أتى في مرحلة كانت الجزائر فيها تعاني دماراً سياسياً خلّف دماراً اقتصادياً، ففي فترة كانت تتخبط في أزمة اقتصادية، كان وجوده بذلك بصيص أمل آخر، يقول "خالد":

«لنقل إنّني منشق عن أحلامي. أنا الشاهد الأخير يا سيّدتي على أفول العربيّ وطنًا.. وطنًا، بما في ذلك وطني أفهمت لماذا كان لا بد أن لا أخلف نهايتي.

_ تسأليننني عن سر صمتي، أنا رجل كنت قبل مجيء بوضياف فارغًا بلا أحلام. كل أحلامي كانت خلفي»[2]، دأبت الحركة السردية في سرد المحكيات التاريخية على تكريس سلطة شخصية "محمد بوضياف" في ذكرها للأحداث التاريخية _كما وضحنا سابقًا_ ممّا جعل أحداث الثورة تشتعل وتنطفئ وتعود لتشتعل كلّما ذكرت تلك الشخصية وإضافةً إلى ذلك فقد كان للفضاءات دور أسهم في إعادة بعث تيمة "الثورة" من جديد، فالفضاءات أيضًا تنبض بالتاريخ وبالأحداث أيضًا:

«أتساءل وأنا أتأمله، من ترى سكن هذا البيت. ومن مرّ به قبلي، ليُأثّثه ويعتني بحديقته إلى هذا الحدّ.. خلال أكثر من ربع قرن؟ فمن الواضح، أنه بيت يعود إلى أيّام الاحتلال الفرنسي، يوم كان كبار الإقطاعيين الفرنسيين، يعمرون فيلات فخمة على الشواطئ الجزائرية، غالبا ما تكون غير بعيدة عن السهول والأراضي الزراعيّة، التي كانوا يمتلكونها، وحيث يأتون للاصطياف.. بعد الاستقلال حجزت الدولة الأملاك الشاغرة التي

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 243.

[2]- المصدر نفسه، ص 259، 260.

تركها المعمرون الفرنسيون لتكون مقرًا صيفيًا لكبار الضباط كل صيف»[1]، يعود بنا هذا المقطع السردي إلى أيّام الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث كانوا يمتلكون أراضي زراعيّة وبيوت فخمة، وكان الجزائري يعمل لديهم"خمّاسًا" لا يجني إلا قوت يومه، هذا يدخل ضمن سياسة فرنسا المتعسفة في استنزاف الثروات الجزائرية منها الإنتاج الزراعي، واللافت للانتباه هو قدرة ثنائية (الشخصية/الفضاء) في العودة بالسرد للوراء كلما تقدّم إلى الأمّام، وفي النّص الآتي عودة للأيّام الأولى للمستعمر الفرنسي على أراضي الجزائر.

تستمر رواية "عابر سرير" في نقل أحداث "الثورة التحريرية" حيث تعود أحداث 8 ماي 1945 للظهور ومعها فضاء سجن(الكّديا) لتعيد قصّ الأحداث نفسها التي سبق أن وردت في أكثر من محطة سردية..

«إنه كتاب جميل فيه تفاصيل مذهلة لم أكن أعرفها عن موت كاتب ياسين سجنت معه في 8ماي 1945 في سجن الكُّديا، عشت معه كل ولادة "تجمة"، كنا جيلاً بحياة متشابهة، بخيبات عاطفيّة مدمرة بأحلام وطنية أكبر من أعمارنا، بآباء لم نتعرف إليهم يوما، وبأمهات مجنونات من فرط خوفهن علينا. كنا نتشابه تقريبا جميعا في كل شيء.ولم نختلف بعد ذلك إلا في موتنا»[2]، تنزلق ذاكرته مرّة أخرى للحديث عن "كاتب ياسين" وتجربة سجن "الكُّديا" معه، فقد كانوا جميعهم يتشابهون في الأحلام والآمال وحتى في الحالة الاجتماعية، أناس طموحهم ينحصر في "تحرير الجزائر" لا غير، هذا الحدث التاريخي الممزوج بتجربة السجن رفقة شخصيّة ذات مرجعية تاريخية "كاتب ياسين" غذّى السرد في أكثر من محطة سردية.

تأخذنا "أحلام مستغانمي" إلى أيّام الثورة التحريرية، والاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث تبسط لنا هذا التاريخ بسطًا يمتد عدّة روايات، يجعل القارئ ينتقل من حدث لآخر ومن إبداعٍ لآخر أيضًا، ففي رواية "ذاكرة الجسد" «تبدأ الرواية في الانفتاح على التاريخ الثوري المحلي، بالولوج إلى حادثٍ هام يتعلق بحوادث الثامن ماي من عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف (08 ماي 1945) (...)، ينبني السياق هنا على خاصية تاريخية تقريرية لواقعة من وقائع التاريخ، ترتبط بالسنوات القليلة التي سبقت اندلاع الثورة التحريرية في أوّل

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 141.

[2] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 141، 142.

نوفمبر عام أربعة و خمسين وتسعمائة وألف (1نوفمبر1954). وهذه الواقعة التاريخية ترتبط أساسًا بتتويج كفاح مرير خاضه الشعب الجزائري رفقة فرنسا ضدّ دول المحور بقيادة ألمانيا (النازية) في الحرب العالمية الثانية، (...) ومن منطلق آخر فالتاريخ هنا لم يؤسس كنقطة في فراغ، وفي الوقت ذاته لم يتوقف عند تلك النقطة، إذ حوادث 8 ماي1945 تعبّر عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الوعي التاريخي للحركة الوطنية»[1]، استثمرت"أحلام مستغانمي" أحداث 08 ماي1945،وجعلتها محور السرد التاريخي، وذلك لما تحمل هذه المرحلة من أهمية كبيرة غيرت تفكير شعب ووعيه أدى في نهاية المطاف إلى الاعتقاد لا بل الجزم أن الحل الوحيد لطرد المستعمر الفرنسي من أرض الجزائر هو الحرب لا غير.

ففي هذه المرحلة بالذات نضج الوعي القومي الثوري والتحريري والسياسي أيضا لدي الجزائريين وعرفوا أن كل الوعود التي تقطعها فرنسا ما هي إلّا مراوغات سياسيّة «فالمشاركة في الحرب العالمية الثانية،لم تكن فعلاً تاريخيًا اعتباطيًا، بقدر ما كان لهذا الفعل مكانة المتميز في الوعي الوطني،وعليه وإن لم يكن هذا الفعل منطلقاً مثاليًا لتاريخ الحركة الوطنية في الجزائر، فقط عمل على تعديل المسار التاريخي لهذه الحركة،إذ صارت تتعامل بوعي تاريخي جديد،يتمثل في المطالب الجوهرية للشعب»[2]؛ ومن هذا المنطلق وظفت مستغانمي هذا التاريخ الهام في روايتها "ذاكرة الجسد"، من خلال ذكريات شخصية"خالد بن طوبال" ذلك المجاهد الذي فقد ذراعه في إحدى الثورات ضد المعمر الفرنسي فأصبح لجسده ذكرى وذاكرة في آن واحد لا تفارق هذه الشخصية. إذ جاءت الرواية تعبيرًا عن الحالة النفسية لهذه الشخصية التي تفرضها أحوال ذاكرته، وقد أعادت شخصيات أخرى في الروايتين "فوضي الحواس"و"عابر سبيل" تمثل شخصية "خالد طوبال" تحت صفات أخرى: صحفي مرّة، ورسام مرّة أخرى، إذ جاءت هاتان الروايتان لتكملا التاريخ ذاته، بعد نضوج الوعي بالثورة التحريرية.

أيضًا ما يضفي شعريّة وتميّزًا للنص هو لقاء خالد/الصحفي مع شخصية زيان /(خالد)/الرسام الجزائري الشهير الذي يملك لوحات مشهورة أهمها تلك التي تصوّر أحداث

---

[1]- ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصّية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربيد، الأردن، 2010، ص 70، 71.

[2]- المرجع نفسه، ص 71.

رميّ الجنود الفرنسيين للكثير من الجزائريين في نهر السين، حيث بقيت نعالهم تطفوا على سطح النهر في مشهد مأساوي، وهو الآن بين أحضان الذاكرة، وفي كّل زاوية في هذه الرواية ذكرى. تعكس الرواية كالروايتين السابقتين أحداث "الثورة التحريرية" مرتبطةً بالشخصيات أيضًا وبالأحداث، وهذه المرّة كانت لتظاهرات 17 أكتوبر 1961 حضوراً مهيباً شغل مساحة لا بأس بها من الرواية و كانت فرصة لإعادة بعث أحداث الثورة التحريرية في هذه الرواية، إذ تقول "فرونسواز":

«هذه رسمها زيّان تخليدًا لضحايا تظاهرات مسالمة مع عائلاتهم، للمطالبة برفع حضر التجوّل المفروض على الجزائريين، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقيّ الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقًا، وظلت جثثهم وأحذيتهم بعضهم تطفوا على السين عدّة أيّام لكون معظمهم لا يعرفون السباحة

_ قلت وأنا أقاطعها حتّى لا أبدو أقلّ معرفة منها بتاريخي:

_ أدري.. ما استطاع pupon المسؤول آن ذاك عن الأمن في باريس، أن يبعث بهم إلى المحرقة كما فعل مع اليهود قبل ذلك، فأنزل عشرين ألفًا من رجاله ليرموا بهم إلى (السين)، كان البوليس يستوقف الواحد منهم سائلاً (محمّد..أتعرف السباحة؟) وغالبا ما يجيب المسكين (لا) كما كان لو يدفع عنه شبهة، وعندئذ يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو (السين). كان السؤال لمجرد توفير جهد شدّ أطرافه بربطة عنقه!»[1]، تركز الروائية هنا على الحدث باستعمالها "للحوار" الذي يدور بين "فرونسواز" و"السارد" ويبدو من الحوار أنه يستعيد الحدث التاريخي بأكبر قدر من المعلومات، ولقد أسهمت تقنية "الحوار" أو المشهد في إثراء الحدث التاريخي وتقديمه بنوع من الراحة تخفي ضغوط الكتابة الشعرية، فقد اكتفى "خالد" بقوله:«قلت وأنا أقاطعها حتّى لا أبدو أقلّ منها معرفة بتاريخي»[2] ليلقي كلّ ما يعرف عن هذه الحادثة التاريخية الأليمة، كما يقوم الحوار أو المشهد على ميزة يتداخل فيها بعدان زمنيان الماضي والحاضر.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 51، 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 52.

وتكفّل "التداعي" هنا بسرد التفاصيل إذ يقول: «أصحابها كانوا في ذلك النهار ثلاثين ألف متظاهر(وستين ألف فرد حذاء). سيق منهم اثنا عشر ألفاً إلى المعتقلات والملاعب التي حجزت لإيوائهم،غير أنّ (السين) الذي عانى دائماً من علة النسيان،لم يعد يعرف بالتحديد عدد من غرق منهم (...)

ذات أكتوبر عندما طفت على سطحه عشرات الجثث التي ألقيت إليه مكبّلة؟ لو أن للسين ذاكرة لغيّر الحزن مجراه.

اثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب والسجون، وستمائة مفقود وغريق توقّف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تولِ النظر لجثثهم الطافية وهي تعبر تحتها»[1]، ظلت الأحداث التاريخية ترد في الرواية بـ"التداعي" و"الحوار" في أغلب الأحيان وبتوظيف تقنية "الاستنكار" خاصة فيما يتعلّق بالسؤال الذي طرحه خالد/الصحفي على "زيان" وقد حاور نفسه أوّلاً في منولوج داخلي:

«كيف تطرق ذاكرة ذلك الرجل طرقا خفيفا؟ كيف تأخذ منه أجوبةً عن أسئلة لن تطرحها، ولكنّك جئت بذريعتها؟

_فأنّا بمناسبة مرور ذكرى ثورة نوفمبر أعدّ مجموعة حوارات مطولة مع شخصيات جزائرية ساهمت في حرب التحرير وعايشت معارك تلك الفترة وبطولاتها، ماذا بقيّ لك من ذكرى رجالات تلك الحقبة وأبطالها؟

- رد مازحاً:

أنت تلاحق ذاكرة مضلّلة. لا وجود إلّا للبطولات الصغيرة،البطولات الكبيرة الأساطير نختلقها لاحقًا. أكبر المعارك تخوضها ببسالة الضمير..لا بسلاحك وعضلاتك، وتلك المعارك هي التي يستبسل فيها النّاس البسطاء النكرة الذين يصنعون أسطورة النصر الكبير، والذين لن يذكرهم أحد.. ولن يسألهم صحافيّ على سرير المرض عن ماضيهم»[2]، يحاول خالد/الصحافي استنطاق ذاكرة المجاهد ومحاورة التاريخ من جديد غير أن "زيان" من خلال

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 53_88.

[2]- المصدر نفسه، ص 93، 94.

قوله هذا وكأنه يستصغر من نفسه أمام المجاهدين الذين استشهدوا والذين لم تكن لديهم فرصة الحديث عن معاناتهم وجهادهم وحتى إنجازاتهم الكبيرة حتّى كتحرير وطن!

إنّ ثراء الأحداث التاريخية والمتخيلة مردها لهذا اللقاء الذي يجمع بطلين يحمل كلاهما زخمًا كبيرًا من ذاكرة تاريخية فـ«إمعانًا في الإيهام الفنّي وتحقيقًا للتماهي كان لا بد من المواجهة بين البطلين، وقد جاءت أهميتها في كونها تلقي الضوء على تجربة حرب التحرير الجزائرية التي كان "خالد الأول" آخر رجالها المتمسكين بمبادئها ولأنّه على سرير المرض كان لابّد من تسليم تلك المبادئ لمن هو قادر على حملها وقد وجد في "خالد الثاني" الأهلية لذلك»[1]، وفي مقطع استذكاري يقول فيه "خالد" الصحفي عن هذا اللقاء:

«ذكّرني كلامه بما سمعته يومًا عن والدة أحمد بن بلّة، التي رغم ما كانت عليه من ضعف بنيّة وقصر قامة، أذهلت الفرنسيّين بشجاعتها، فعندما اعتقلوا ابنها وساقوها إليه قصد إحباط معنويّاته وتعذيبه برؤيتها، فأجابتهم بأن لم تقل له وهي تراه مكبّلاً سوى (الطير الحرّ ما يتخبّطش) وأدركوا لاحقاً أنّها بذلك المثل الشعبيّ كانت تحثه على أن يكون نسراً كاسراً لا عصفورا ينتفض خوفاً في يدّ العدّو»[2]، جاء هذا الحدث التاريخي كضرورة ليست سردية وإنّما كقيمة ثورية للروح الوطنية التي وإن لاقت كل أنواع المعاناة على يد وطنها تأبى النفس إلّا تزكيته، فمن خلال هذا الاستذكار تعود للمجاهد هيبته الأولى، فمع "زيان"/خالد المجاهد الذي قتلت أحلامه على يد وطنه لكنَّه حافظ على حبّه له، تمامًا مثل بقية المجاهدين الراحلين، فالموت من أجل الوطن أو على يدّه سيان ما دام الوطن قضية والثورة قضية وكذلك كتابة تاريخ جديد قضية، ومن "الحوار" الذي دار بين خالد/الصحفي وزيان /الرسام والمجاهد فتحت الرواية نافذتها لتطل عبر عيون زيان على تاريخ الجزائر، يقول "خالد" /الصحفي المصوّر لـ"خالد الثاني"/"زيان" :

«جميلاً كان لقائي به وضمّة منه احتضنت فيها التاريخ والحبَّ معاً»[3]، جعلت الروائية من هذه الشخصيّة معبرًا للتاريخ ومن ذاكرتها جسرًا يمتد من الحاضر إلى الماضي، تمامًا مثلما حدث في رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان "خالد" ذاكرتنا التاريخية، فـ"خالد"/الرسام أي "زيان"

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص303.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 171.

[3]- المصدر نفسه، ص 103.

والحوار الذي شارك فيه أعطى للتاريخ بعداً مأساوياً وذلك بسبب نظرته الساخطة على هذا التاريخ، كما كان للحوار كلمته في استنطاق التاريخ وإعادة كتابته عبر متخيل أعاد النظر في قداسته، ليشكل وعيًّا جديدًا بهذا التاريخ ورؤية مخالفة له ينتصر فيها له تارةً وينقم عليه تارةً أخرى، وحديثاً عن أحداث "الثورة التحريرية" في ثلاثية "أحلام مستغانمي" نستطيع أن نقول أنها نجحت في «مساءلتها النقدية للتاريخ، لأنّها تحاول تكريس نظرة مختلفة، هي نظرة المرأة، التي ظلت على هامش التاريخ، الذي صنعه الرجال، إن معظم النساء افتقرن تاريخيًا إلى أيّ نوع من التعليم الرسمي أو حتى القراءة، لذلك لم تكن هناك أي مطالب بشخصية نسوية قوية، وقليل من استطاع أن يخلق مثل هذه الشخصية، وبالتالي فإنها عندما تمنح صوتًا، تشدّ الانتباه إلى نفسها، وإلى السنوات الطويلة من الظلم حينما تجاهل المجتمع نساء ذكيات وكمّم أفواههن، ولأجل هذا لا غرابة أن تحاول الكثير من الروايات النسوية، زعزعة اليقينيات التاريخية: الفكريّة والدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة»[1]، وهذه الجرأة في طرح التاريخ هي ما نلمسها في روايات "أحلام مستغانمي" والتنوّع في إيراد أحداثه.

فاستعمال التاريخ في إبداع المرأة و خاصة "أحلام مستغانمي" لم يكن اعتباطيًا، وإنّما جاء كصوت أنثوي يعيد مساءلة هذا التاريخ ومحاورته بإدراج آليات وتقنيات تحرر هذا التاريخ من واقعيته وموضوعيته في نّص الرواية دون أن يفقد جزءًا من مصداقيته _فكما رأينا_ أن رواية "ذاكرة الجسد" لا تحيد عن «الإطار التاريخي المحليّ، المؤرخ لفترة من فترات الذاكرة الوطنية، وتقف الذاكرة على امتداد النسيج الروائي لترصد وقائع النضال الوطني، وتطرح جملة من الإشكالات التي صاحبت البدايات الأولى لمرحلة الاستقلال الوطني، والتوظيف التاريخي للكتابة من لدن المرأة وممارستها للخطاب المكتوب بعد زمن مديد (...)، و إن عملية الإفصاح على مستوى المتن الروائي ترتبط على وجه التحديد بذاكرة رجل، وقد اجتاح السياق الفني هذه الذاكرة بالذات لأنها تستطيع أن تسع قدراً هاماً من

[1]- ينظر: عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي، من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، المرجع السابق، ص 193.

التاريخ النضالي، كما باستطاعتها أن تروي قصص الانكسارات المختلفة على مرّ الزمان»[1]، وهذا ما أكسب متونها الروائية قيمةً مضافةً إلى قيمتها الفنّية.

إذ نجد "أحلام مستغانمي" تأخذ القلم من الرجل وتأخذ التاريخ النضالي الذي مارسه كأنما هي تسترد حقّها في الكتابة وتكتب عن الرجل كما كتب هو عنها لسنوات طويلة. فكثيرًا ما كتب الرجل عن المرأة كما يريد هو وكما يرى هو، الأمر نفسه الآن مع "أحلام مستغانمي" تكتب التاريخ من تجربة رجالية وعلى لسانهم وتواصل نقل الأحداث التاريخية المخزونة في ذاكرتهم مما منح كتابتها للتاريخ خصوصية وميزة تنفرد بها مستغانمي عن جل الروائيات الأخريات في نقل الحدث التاريخي.

ورواية "الأسود يليق بك"، هي أيضًا لا تخلو من أحداث الثورة المجيدة، فالملاحظ فيها هو المزج الحاصل بين زمن "الثورة" عبر استذكارات"الجد" والزمن الراهن في الرواية وهو زمن "العشرية السوداء" وما بعدها، ولكي نمثّل لهذا الكلام من الرواية نتطرق إلى دراسة مجال الثورة بداية، ثمّ فيما يليه مجال العشرية السوداء. ففي الرواية وردت القليل من المقاطع السردية التي تتناول أحداث "الثورة التحريرية" بالسرد، خاصةً فيما يتعلّق بقّص حياة "جدّ" البطلة، "هالة الوافي"، إذ تحكي هذه الأخيرة عن قصة جدّها الذي جاهد ضدّ العدو الفرنسي وحتى في زمنه كيف كانوا يقاومون الاحتلال في منطقة "مروانة" حيث تقول عن المنشدين أيام "الثورة":

«كان المطربون على أيّام جدها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينيّة وكانوا ثوارًا أيضًا ومجاهدين، نجا بعضهم وسقط آخرون. كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختارية، الذي اكتشف أمره. كان عازف كمنجة و يهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة، سمعت القصة من جدّها، الرجل الذي أهدي لها طفولة سعيدة...»[2]،حيث شكلّت محكيات الجدّ حوادث الثورة وذكرياتها، هذه الحكايا ولو كانت بسيطة في تقديمها إلّا أنها لا تخلو من المحمول التحرّري، فمحكيات "الجدّ" مثّلت الأساس الذي قام عليه ذكر أحداث الثورة، ولعّل اختيار منطقة "مروانة" لم يكن اعتباطيًا وعشوائيًا وإنّما جاء هدفًا غاية في الأهمية، فمن المعروف

[1]- ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصّية وآليات القراءة، المرجع السابق، ص 70.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 61.

أنّ جبال "الأوراس" هي المنطقة الأولى التي انطلقت منها شرارة التحرير وقد كان لذكر هذا الفضاء الفضل في حضور هذا الحدث الجلل من التاريخ الجزائري وتوظيفه ضمن متخيّل يتمثل في نضال "الجد" الثوري فيه.

فمن خلال محكيات "الجد" الثورية التي رويت بلسان الساردة تواردت أحداث تاريخية هامة، فقد «روى لها أنّه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل ((البلاندي)) والمدرّعات الفرنسيّة مقبلةً، يُنادي مُنبهًا أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلّقف صداه ((تزّاس)) في الجبل الآخر، ثمّ آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي»[1]، يساعد هذا المقتبس السردي في إيصال فكرة هامة وهي ذكر الطرق النضالية للمجاهدين إبان "الثورة"، ومن الملاحظ أيضًا اعتماد الروائية على غرار ثلاثيتها على شخصيّة تستذكر لنا تاريخها النضالي وتستحضر لنا أحداثًا تاريخيّة هامّة.

وفي موضع آخر تقول عن زمن "الثورة" «حتّى في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثورة أن تولد إلّا في تلك الجبال "الشاهقات الشامخات" جغرّافيتهم هي التي أنجبت التاريخ، على مدى تسعة أشهر حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم احتضنوها شعلةً فحريقًا، أودى بقراهم ومزارعهم وأهاليهم ودشراتهم، وماشيتهم، عُزلاً واجهوا جيوشًا لا عهد لهم بعتادها، وحروباً ما عاهدوا أهوالها. فقد فرنسا اعتقدت فرنسا أنّها إن سحقتهم، سحقت الثورة إلى الأبد، حينها هبّ قادة الثورة ليفكّوا الحصار عن الأوراس بنقل العصيان إلى مناطق أخري، بعد أن رأوا أنّه من غير العدل أن تستفرد الجيوش الفرنسيّة بأبناء الأوراس دون غيرهم»[2]، فمن الأوراس انطلقت أوّل شرارة تعلن الحرب على العدّو، وقد سعت الروائية من خلال توظيفها لهذا المكان، واتخاذه إطاراً مرجعياً، نبتت فيه شخصية"هالة الوافي"، لما يحويه هذا المكان من سطوة الفحولة ولما يتميز به سكانه "الشاوية" من نزعة رجوليّة وغيرة على أرضهم فأصبح سكان منطقة "مروانة" التي تقع عند أقدام "الأوراس"تقاسم المكان ذات العزة و الكرامة والأنفة و منهم "هالة" أيضاً التي اكتسبت بدورها هذه الصفات ودائماً، مع محكيات "الجدّ" عن "الجبال"، فقد «كانت الجبال

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص64، 65.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

منابرهم، وهواتفهم، ومنصات عنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابلم على الأشجار.. كي تحرق أيّ احتمال لبقائها واقفة»[1]، يظهر من خلال ما سبق دور الفضاء التاريخي في استحضار الحدث وهذا تنوّع وإبراز لآلية مختلفة من آليات سرد الحدث التاريخي، فالتفاعل بين الفضاء والذاكرة من شأنه أن يغذي المخيّلة، فتخلق أفكارًا حول الهوية القومية والدولة برمتها مثل ما هو عليه الراوي خالد بن طوبال الذي لم يكن بمنأى عن الصراع الفعلي الذي نلمسه في رواية الأحداث التي تقوم أساسًا على غلبة عنصر الفضاء الذي تعمل الشخصية على التركيز عليه وهذا من شأنه أيضًا أن يبرز أهميتها في تقديم بقية العناصر الروائية وهذا ما رأيناه مع تحليلنا للنّص الأخير "الأسود يليق بك"[2] .

يخيّم زمن "العشرية السوداء" على الرواية، في الغالب كما تلعب الساردة بالزمن تقديمًا وتأخيراً بين هذين الزمنين: الماضي محكيات "الجدّ" عن "الثورة"، والحاضر أحداث "العشرية السوداء" التي سنتناولها بالدراسة لاحقًا، على نحو يدرك المتلقي منه مبتغى الرواية في احتضان أحداث تاريخ الجزائر العظيم كاملاً، ومع أن حضور زمن "الثورة" كان قليلاً جداً في رواية "الأسود يليق بك" مقارنةً بالروايات الأخرى، حيث ظهر زمن الماضي من خلال محكيات "الجدّ" عما يتذكره من زمن حرب التحرير وذلك يمكن رده إلى شعور الروائية بأنّها قد كتبت ثلاثة نصّوص إبداعية متتالية تتمثل في ثلاثياتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، وعابر سرير)؛ وقد تكفّلت هذه الروايات بسرد مفصل لزمن "الثورة" وأنّه عليها كتابة نّص آخر يختصّ أكثر بفترة "العشرية السوداء" التي لا تزال في حاجة إلى كتابة عنها، لذا نجد أن أحداث "الثورة" هنا لا تحتوي على شخصيات تاريخية، ولا على تواريخ مهمّة من تاريخ الجزائر ممّا يجعل حضور الثورة ضئيلاً فيها، كما يجب الإشارة إلى أنّ روايتيّ "فوضى الحواس" و"عابر سرير" تطرقتا أيضًا لسرد أحداث العشرية السوداء أيضًا.

فالنّص الأخير "الأسود يليق بك" يُتيح الفرصة للقارئ لتذكر "الثورة التحريرية المجيدة" ويستعيد تلك المشاعر الوجدانية التي خلقتها الثلاثية في قلوبهم، خاصةً وأنّ للفضاء أهميّة

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 64، 65.

[2]- ينظر:الأخضر ابن السائح، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، دار اللواء، دط، دت، ص13.

بالغة خاصة في تكوين شخصية بطلة الرواية "هالة الوافي" كما أسلفنا القول من ناحية، ومن ناحية أخرى يولّد توظيف لمثل هذا الفضاء شعورًا لدى الباحث والمتأمل في أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية أنّها تسعى إلى توظيف كّل ما له علاقة بتاريخ الجزائر العظيم، وأنها استدركته ووظفته في عملها الرابع، بل وكان الأساس الذي يضمّ الرواية خاصة في مستهلها، لتدين هذه الجرائم، وتنقل الحالة الاجتماعية والسياسية المعاشة آنذاك، ذلك أنّ الروائي ملزم بنقل قضايا شعبه و التعبير عنها، فنقلت هي الأخرى هذه الأزمة التي لا تقل شناعة عن سابقتها وأعني بذلك "الثورة التحريرية" وزمن الاستعمار.

لقد دخلت الجزائر حرباً جديدةً زمن "العشرية السوداء" بين أحزاب سياسيّة وبقي الشعب الجزائري يتخبط بين هذا وذاك، حيث بدأت تنتشر في الشعب الجزائري مظاهر جديدة ما عهدها قبل ذلك وبدأت انتفاضات فقد حدث أن فاز حزب "جبهة التحرير للإنقاذ"، بأعلى نسبة تصويت في الانتخابات ولكنه لم يصل إلى كرسي الحكم فقد شهد انقلابًا عليه من الجيش العسكري، وهذا ما أثار حفيظته وراح يشهر سلاحه في وجه الشعب ويرتكب أبشع الجرائم، «وفي حدود هذه الرؤية يتحمّل كلّ من الجيش والإسلامويين قسطًا كبيرًا من المسؤولية»[1]، بعد ما عاد الموت يختبئ في الغابات المنيعة المجاورة محاطًا بغنائمه وسباياه من العذارى، ولن يخرج إلّا في غارات ليليّة على قرية أخرى، شاهراً أدوات قتله البدائيّة التي اختارها بنيّة معلنة للتنكيل بضحاياه، مذ صدرت فتوى تبشر (المجاهدين) بمزيد من الثواب؛ إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ، من الفؤوس وسيوف وسواطير، لقطع الرؤوس، وبقر البطون، وتقطيع الرضّع إربًا»[2]، ففي طريق "حياة" للقاء عشيقها "خالد" القاطن في شقة وسط العاصمة، شاهدت كيف تحوّل الشارع الجزائري في هذه الفترة واستطاعت نقل صوّر عنه، إذ قالت: «لقد تحوّلت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة. افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلّا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديد والأدعية إلى الله (...) وسط الرّجال ذوي الأزياء العجيبة والملامح العدوانية (...) مرددين هتافات وشعارات دينيّة وسياسيّة (...) كلّ خطوّة، كنت أشعر أّنني حقّقت معجزة البقاء على قيد

[1]- نبيل بوالسليو، النزعة الوطنية في رواية فوضى الحواس "لأحلام مستغانمي"، مجلة المقال، ع07، ماي 2018، ص06.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 27.

الحياة، وأعجب لأنّ قلبي مزال مكانه، رغم تسارع دقاته (...) خوفا، على إيقاع هتافات تحملني وتغطي كل صوت داخلي:

(لا دراسة لا تدريس، حتّى يسقط الرئيس) وتردّد أخرى (لا ميثاق لا دستور..قال الله..قال الرسول)»[1]، تنفلت الذاكرة التاريخية والسرد إلى الغوص في عمق الأحداث ساعيةً إلى إحداث حبك بين الواقعي (الأحداث التاريخية) والمتخيل (قصة ذهاب حياة للقاء حبيبها) ويأتي حوار بينهما ليسد ثغرات تركتها "حياة" لما كانت تصف الشوارع المكتظة بالمتظاهرين الملتحين.

فيقولان:

-الوضع سيء، وقد تحدث مواجهات في السّاعات القليلة القادمة بين المتظاهرين والجيش(...) (...)

-لأن زعيم الإنقاذ خطب اليوم واصفا الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر لابّد من اقتلاعه، وأن مسيرة الملتحين تتوجه نحو القصر الرئاسيّ مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية»[2]

تتأزم الأوضاع في الجزائر، ويصل السرد في عقدته إلى الذروة هو الآخر،ويشتغل المتخيل على عدّة آليات تسهم كلّها في نقل الأحداث التاريخيّة في مسار مستقيم يعيد رسم تلك الأحداث وما ينتج عنها. يمضي الحوار في رسم صورة قسنطينة آنذاك:

«سالكاً شوارع الغضب وأزقة الموت

_جاء العيد ولقسنطينة عيد آخر:

_كلنّا على سفر كما ترين، وحدهم الأموات أصبح لهم عنوانٌ ثابتٌ هذه الأيّام !

...أنظري حولك القبور، كلّها جديدة، كلّها طرية، تستقبل كلّ يوم دفعة جديدة من الأبرياء»[3]

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 166_172.

[2] - المصدر نفسه، ص 186، 187.

[3]- المصدر نفسه، ص 189_205.

تعيش "حياة" حيرة وتيهًا بين زوجها العسكري الذي يمثل أحد أوجه السلطات الفاسدة في الجزائر وبين عشيقها الذي يرفض ذلك النظام وبين أخيها الذي يتبع جهات أصولية إسلامية، يحتدم النقاش والحوار بين الحبيبين ليصل في النهاية للوم العشيق لعشيقته كونها لا تزال تحت عصمة زوجها العسكري:

«_لا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطّختين بالدّم؟ بتعليمات منه يسجن الأبرياء، وتمتلئ هذه القبور، ما فائدة ما تعلّمته إذن، عن حريّة النّاس في اختيار مصيرهم؟

(...)

الموت أقرب إلينا ممّا تتوقّعين أتريدين أن أدلّك على قبر لصديق، قتل منذ أيّام دون مبرّر، سوى لأنّهم اشتبهوا في أمره، وهو يضع يده في جيبه ويوشك أن يخرج منها شيئًا، على مقربة من شرطي، عندها قتلوه، اكتشفوا أنه لم يكن يحمل في جيبه شيء. تصوّري: الآن بإمكانك أن تموتي لا بسبب جريمة ارتكبتها، وإنّما لأن هناك افتراضًا أن تكوني مجرمة. حسب المكان والزمان، أو الهيأة التي يصادف أن تكوني عليها وقتها. أي أنّنا جميعاً متّهمون مفترضون، يكفي أن تتوافر فينا إحدى هذه المصادفات.. وتتطابق مع أعراض (إرهابيّة)!»[1]، ينقل إلينا هذا الحوار صور الموت في أبشع مظاهره، وعبثيته، كيف لإنسان أن يقتل أخاه فقط لأنه اشتبه فيه أن يكون إرهابياً، هي عبثية الموت في جزائر التسعينيات.

ترد "حياة" قائلة:

«لا أظن أنّ أحداً يحبّ إيذاء الآخر، أو قتله لمتعة القتل،ولكن إنّها قضية ثقة. لقد فقدنا الثّقة ببعضنا بعضًا، إنه زمن الانجراف نحو الشر»[2]، اتجهت عناية الروائية لقص السياق التاريخي التسعيني، مستعينة هذه المرة أيضاً "بالحوار" في إرساء أحداث "العشرية السوداء" التاريخية داخل متنها الروائي، والمثال الوارد أخيراً في الحوار الذي جمع بطلي الرواية يؤكد على ضرورة المتخّيل الروائي في تقبل التجارب لما لها من قدرة على تقريب هذه المشاهد والصوّر من المتلقين، مقارنة بتلك المواد التي تؤرخ للماضي فحسب، ومع أنّ الوظيفة

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 205_208.

[2] - المصدر نفسه، ص 208.

الإخبارية اشتغلت بكثرة في نقل الأخبار إلّا أنّ جمالية اللغة وحبكة المتخيل من خلال القصة التي تلّف المادة التاريخية من جهة، ومساءلة التاريخ من جهة أخرى ومقاصصته أنتج لنا نّصًا فنيًا، بمحمول تاريخي.

وتقول الساردة وهي تصف "عبثية الموت" كحدث تاريخي تميزت به هذه الفترة التاريخية: «لم يكن ثمّة من خوف، بعد ما عاد الموت يختبئ في الغابات المنيعة المجاورة محاطًا بغنائمه وسباياه من العذارى، ولن يخرج إلّا في غارات ليليّة على قرية أخرى، شاهراً أدوات قتله البدائيّة التي اختارها بنيّة معلنة للتنكيل بضحاياه، مذ صدرت فتوى تبشر (المجاهدين) بمزيد من الثواب؛ إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدئ، من الفؤوس وسيوف وسواطير، لقطع الرؤوس، وبقر البطون، وتقطيع الرضّع إربًا»[1]، اتخذت الروائية من شخصية "ناصر" أخ البطلة "حياة" نموذجا عن الجزائري زمن الإرهاب؛ الناقم على جهاز السلطة الفاسد، «أولئك الذين وجدوا في الأصوليّة حلاً لكل عقدهم الرجاليّة، أو مشاكلهم الأرضيّة، ووجدّوا في تطرّفهم ردًّا على عجز عاطفي.. أو انتقامًا لذاكرة طبقيّة أو تنفيسًا عن عقدة وطنيّة»[2]؛ ناصر ذلك الكتاب، ابن المجاهد، صاحب الأحلام والطموحات الشاهقّة المغتالة من طرف حكومة عفنّة يتناوب اللصوص فيها على نهب خزائن الدولة التي هي من حق الشعب وحده وجد في هذا التيار متنفسا له لرد الثأر من كل من سلبه حقّه وأمله .

وفي موضع آخر تصفه: «كان يدخل هو أيضا حزب الصمت، ويخلع صوته، تماماً كما خلع آخرون فجأة شعاراتهم، وحلقوا قناعاتهم، خوفا من سجن يتربّص بالملتحين... امتلأت السجون بالملتحين.. وبأولئك الذين أخذوا خطأً بين نارين كما في كلّ حرب. جاء زمن السجون والموت المباغت، والاغتيالات الملّفقة..خاصة منذ بدأوا بإطلاق سراح كلّ من يزعجهم، كي يتمكّنوا بعد ذلك من قتله خارج السجن، تحت ستار الموت العشوائي»[3]، خلّف كلّ هذا جزائر منكوبة وطن مغتصب وأرواح مشردة تائهة وبعد توالي الأحداث والرؤساء فقد الشعب الجزائري ثقته في السلطة نهائيًا، والحل الأخير للصوص هو البحث عن رجل طاهر

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 27.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 215.

[3]- المصدر نفسه، ص 218.

يستطيع ردّ تلك الثقة من جديد، ووقع الاختيار على المجاهد "محمد بوضياف"، إلّا أن الجزائر نادته، ولم يحدث أن لم يلبّ النداء.

إذ ورد في وصف هذا الحدث السياسي التاريخي الهام هذا الوصف: «فمنذ موت بومدين ونحن يتامى، نعاني إفلاسًا عاطفيًا، يفوق إفلاس اقتصادنا، وعجزًا وطنيًا في المحبّة، يفوق عجز ميزانيّتنا. نحن نبحث عن رجل له قامة عبد النّاصر، وكلمات بومدين، ونزاهة بوضياف؛ رجل في بساطة أهلنا، يمرّر يده على رأسنا، يربت على أكتافنا، يقول أشياء بسيطة نصدّقها. يعدنا بأيّام بسيطة ندري أنّه سيحقّقها. يبكي أمامنا عن كلّ من ماتوا، دون أن يحقق في انتماءاتهم. يعتذر للأحياء عن موتاهم.. وللموتى عن اغتيال أحلامهم. رجل منذ نزوله من الطّائرة يعلن الحرب على من سطوا على مستقبلنا، وبنوا وجاهتهم.. بإذلال الوطن»[1]، خرجت الجزائر من هذه المرحلة التاريخية متهالكة مدمرّة، وكان لعودة " محمد بوضياف" وتوليه الرئاسة أثره في تجديد أمر الجزائريين الذين تجرعوا الخذلان مرّة تلو الأخرى، وأصبحت الحياة والموت صراعًا يؤرق المواطن الجزائري، فقد أصبح البقاء على قيد الحياة في حدّ ذاته إنجازاً.

استفاضت الروائية في الحديث عن هذه الظاهرة، فقالت: «وقد كانت قد شاعت فجأةً بدعة تشويه الجثث، والتمثيل بها، كي لا ترتاح نفوس أصحابها، ولا تدخل الجنّة، وكي يعتبر بها (الكفار) أو أولئك الذين يعملون في خدمة (الدولة الكافرة) وهي صفة لا تعنى غالبًا، سوى رجال الأمن، بعض البائسين من شرطة السّير، الذين انقرضوا في بضعة أشهر رمًيا بالرّصاص، وذبحاً ومطاردةً حتى المقابر، حيث اغتيل العديد منهم وهو يرافق قريبًا إلى مثواه الأخير (...)»[2] في زمن النهايات المباغتة والموت الاستعجالي، والحروب البشعة الصغيرة، والتي قد تموت فيها دون أن تكون معنيًا بها، تسعى الروائية إلى تحديد المتغيرات التاريخية لإشباع متخيلها السردي، كما تركز على أحداث أكتوبر 1988 في سردها لأحداث "العشرية السوداء" إذ تعدّ هذه التظاهرات السبب في بتر يد بطل الرواية "خالد/الصحفي"، وهذه أشبه بما حدث مع "خالد بن طوبال" في رواية "ذاكرة الجسد" التي ركزت فيها الروائية

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 244.

[2]- المصدر نفسه، ص 183.

أكثر على أحداث8ماي 1945، فقد كانت لأحداث أكتوبر 1988 انعطافة كبرى للجزائر نحو الهلاك.

يقول بطل الرواية عن هذه الأحداث وحادثة إصابته على مستوي ذراعه «حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988، كنت وقتها أعمل مصورًا صحفيًا فذهبت لالتقاط صورًا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار،وكان شيئا مذهلًا ذلك الذي شاهدته: سيارات مسرعة..ووجوه مرعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة مدينة تحكمها الدبابات، كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضًا، حتى أعمدة الكهرباء..كان العسكر يضعون حاجزًا بشريًا أمام ألاف الشباب الذين راحوا يكسرون في طريقهم كل شيء يرمز إلى الدولة، ويوجهون رصاصهم تارةً في الهواء، وتارةً وسط الناس لإخافتهم دون جدوى، بينما احتل الجنود سطّوح المباني الرسميّة»[1]، ويضيف قائلًا:

«أذكر أنني حاولت أن ألتقط صورة لعسكريّ، وهو يقف على مبنى مقرّ الحزب، موّجهًا رشاشه نحو الشّارع، وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي اليسرى ولم أدر إن كان العسكريّ قد اشتبه في أمري عندما رفعت آلة تصويري وتوّقع أنّني أرفع سلاحا، أم أنّني تلقيت رصاصا طائشا كان موجها إلى أي شخص. تصّوري، تلك اللحظة التي نزلت كي أصوّرها، وتختزنها آلة تصويري اختزنها جسدي إلى الأبد، وأصبحت ذاكرة الجسد أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث»[2]، حيث انتقلت العاهة من جسد "خالد" الأوّل إلى جسد "خالد" الثاني في اختلاف بين الأحداث التاريخية، فالأوّل كان نتيجة لأحداث الحرب التحريرية أمّا الآخر في أحداث العشرية السوداء، العاهة نفسها في ذراع كل من هما بسبب حدث تاريخي مختلف أصبح بؤرة سردية متخيلة تستدعي الأحداث التاريخية إلى النّص في كلّ مرّة.

تمثل أحداث 5 أكتوبر 1988 التي شهدتها الشوارع الجزائرية منعرجًا هامًا في التاريخ الجزائري، حيث اجتاحت الشوارع احتجاجات عارمة، مما جعل قوات الأمن تتدخل وهذا في الحقيقة ما خلف عدداً كبيراً من القتلى والمفقودين، وقد كانت لهذه الحشود التي خرجت في

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 318.

[2]- المصدر نفسه، ص 318، 319.

مظاهرات عدّد من المطالب أهمها هي: المطالبة بإصلاحات اجتماعية وسياسية واقتصادية وانتهت هذه الانتفاضة الشعبية بإنهاء مرحلة الأحادية الحزبية، وإقرار دستور جديد فتح باب التعددية السياسية والإعلامية[1] .

جرت هذه الأحداث قبل العشرية السوداء بسنوات قليلة، لكنها كانت وراء دخول الجزائر مرحلة سياسية صعبة خرجت منها بالكثير من الدمار، ووظفت الروائية هذه الأحداث لتكون ذاكرة جسد البطل هنا أيضاً وليتشابه مع "خالد بن طوبال" في عاهة بتر اليد، ومن هنا كان للمتخيل أن يشتغل فهذا هو الخيط الذي انطلق منه ليأتي بسلسلة من الأحداث التي انجرّت أو تناسلت من هذا كلّه، إذ تعدّ هذه القصة الأساس الذي يقوم عليها السرد، وتكفلت الأشكال التعبيرية عنه بعد ذلك في تشكيل الخطاب التاريخي العام، والذي أرادته الروائية أن يكون في نهاية الرواية، حيث يكتشف القارئ أخيرًا سبب تشابه الأبطال في رواياتها الذين اختارت لهم قدراً موّحداً وهي ذاكرة مثقلة بالوطن وأحداثه والتي تقاسموها مع أجسادهم فكانت بذلك للجسد ذاكرة تاريخية أيضًا.

تنعرج الرواية في ذكر محطات تاريخية حاسمة من تاريخ الجزائر العظيم وتولي أهمية كبرى لها خاصةً فيما يتعلق بالرؤساء الجزائريين، إذ لا يمكن الحديث عن فترة "العشرية السوداء" دون التطرق إلى ذكر هذه الأحداث المهمّة التي الحياة السياسية للجزائريين من جهة وأشبعت سرد الرواية المستغانمية من جهة أخرى، ويمكن التمثيل لهذا الكلام بالحديث عن حادثة اغتيال الرئيس "محمّد بوضياف" وهو يلقي خطابًا على شاشة التلفزيون، وكان الشعب الجزائري كلّه شاهدًا على تلك اللحظة المأساوية حيث اغتيلت أحلامهم على الهواء مباشرة، وها هو السرد اليوم يعيد الجزائريين لتلك اللحظة:

«وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليًا ظهره إلى ستار القدر.. أو (ستار الغدر).

يبدو واثقًا وساذجًا وشجاعًا وبريئًا.

فكيف لا يحصل له كلّ الذي حصل؟

[1]- ينظر: غنية لوصيف، أثر العشرية السوداء في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة معارف، ع8، جوان 2010، ص 189، 190.

لا أدري عن أيّ شيء كان يتحدث لحظتها أذكر أنّ أخر كلمة قالها كانت (الإسلام).

وقبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصّة من وراء السّتار الموجود على بعد خطوة من ظهره ويلقي قنبلة تمويهيّة.. جعل دويّها الحضور ينبطحون أرضاً. ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصّة من الستار نفسه، كنا في التاسع والعشرين من حزيران»[1]، ويضيف قائلاً:

كانت السّاعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة

وكانت الجزائر تتفرج مباشرةً على اغتيال أحلامها، كان الجميع ينتظر سيّارة الإسعاف التي لم تأت.

وكان علم الجزائر الموجود على المنبر، قد أصبح مصادفةً غطاءً لرجل ينام أرضاً. جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم، ذلك كان قدر بوضياف مع حزيران الوطن.

منذ أربعين سنة، في الشّهر نفسه، اقتاده رفاقه إلى سجون الصحراء. ثمّ جاء به الوطن، كي يحكمه 166 يوماً. وها هو يكافئه ذات حزيران بكفن !»[2]

يواصل عن هذه الحادثة الأليمة:

«وابل من الرّصاص مقابل خمسة أشهر من الحكم

لم يمهلوه سبعة أيّام فقط. كلّ ما كان يلزمه كي يصل به العمر حتّى 5 يوليو، عيد الاستقلال الذي كان يريد أن يهدي فيه إلى الجزائر خطابه.

فجأةً، توقف بنا القدر، كما تتوقف عجلات سيّارة في الوحل وهي في طريقها إلى مشوار جميل.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 336.

[2]- المصدر نفسه، ص 336، 337.

فقد كان كلّ شيء جاهزاً كي لا يخلف بوضياف هذه المرّة موعده مع الموت، بما في ذلك سيارة الإسعاف التي أضاعت طريقها إلى المستشفى وهي تنقله.. فكان أخر من يصل من المصابين (...)

رجل يمضي ويتركنا من جديد ليتمنا. نردّد خلفه.. امض (إنّا هنا). فيواصل التاريخ بعدنا:

ثم.. ولا تهتمّ أبو ناصر.. إنّهم هنا !(...)

هذا الوطن الذي لم يهد إليه حياةً على قياس أحلامه. أهدى إليه جنازةً على قياس حياته»[1]، كان لموت "محمّد بوضياف" أكبر فجيعة بالنسبة للجزائريين الذين كانوا يتابعون خطابه وكلّهم أمل في غدٍ أجمل، معلقين تلك الآمال على رجل خدم الوطن، حتى أنه حلم أن يموت من أجل الوطن فمات على يده. يقدّم هذا المقطع السردي حدثًا هامًا عبر شاشة التلفزيون وتتكفل الشخصيّة الروائية بالإخبار عنه ووصف أثره على الشعب الجزائري، وهذه تقنيّة أخرى في تقديم الحدث التي من شأنها التنويع من مصادر إيراد الأحداث التاريخية للرواية.

كرّست "مستغانمي" نصّها الثالث: "عابر سرير" لإحياء التاريخ الجزائري مرّةً أخرى، إذ «توّاصلت رحلة الأنثى الجزائرية في عالم الرواية مع الكاتبات باللغة العربيّة ناهيك عن ظهور هذا الإبداع النسوي في مناخ سياسي واجتماعي متأزم، دخل في متاهة الفتنة. فاستثمر الخطاب النسوي مناخات المأساة، ومواجع وفواجع الرعب والعنف والموت، في أعوام الرماد وسنوات الجمر، ويوميات العبث والفوضى من تسعينات القرن الماضي. وهو ما جسّد تضاريس وتنوعات ومتون الحكيّ؛ لأغلب النصوص النسائية مثل: (جسر للبوح وآخر من الحنين) لزهور ونيسي، و(ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، وعابر سرير) لأحلام مستغانمي، و(تاء الخجل) لفضيلة الفاروق. و(بين فكي وطن، وفي الجبة لا أحد) لزهرة ديك، و(بحر الصمت، وفي وطن من زجاج) ليسمينة صالح، و(أوشام بربرية) لجميلة زنير، وغيرها من الأعمال»[2]، ولا يمكن الحديث عن تلك الفترة الدمويّة دون التطرق إلى أحداث أكتوبر 1988 على مساحة من السرد، وكان لها شرف البداية.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 337، 338.

[2]- حفناوي بعلي، الرواية النسويّة الجزائريّة، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 434.

وجهت "مستغانمي" عدستها صوب تصوير "فجائع الموت زمن العشرية السوداء" كما جعلت بطل روايتها الذي اختارت له مهنة "مصور فوتوغرافي" يُصوِّب هو الآخر عدسته ليلتقط أقسى وأبشع موت، في رغبة منها على تصوير أحداث تلك المرحلة بالصورة والكتابة معاً، فبطل روايتها يشبهها تماماً، خاصةً عندما يتعلق الأمر بالوطن، يسعى جاهداً لتصوير الأحداث كما تسعى هي لكتابتها، ويطارد بالصور الحقائق، كما تطارد هي التاريخ، وفي جوٍّ مشحون بالخيبة يلفّ كلاهما (الروائية وبطل روايتها):

«كنت أشعر دائماً بأنّني قد عرفتهم فردا فرداً، لذا عزّ عليّ أن أصوّر موتهم البائس، مكوّمين أمامي جثثاً في أكياس من النايلون، هم الذين أولموا لنا بالقليل الذي كانوا يملكون، ما أحزنني أن أكون شاهد تصوير على ولائم رؤوسهم المقطوفة.(...) في زمن الهوس المرئي بالمذابح، وبالميتات المبيّتة الشنيعة، من يصدّق النيّات الحسنة لمصوّر تتيح له الصور حقّ ملاحقة جثث القتلى ببراءة مهنيّة؟؟ ليست أخلاق المروءة، بل أخلاق الصورة، هي التي تجعل المصوّر يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك.

في محاولة للقبض على لحظة الموت الفوتوغرافيّ، بإمكان المصوّر القنّاص مواصلة إطلاق فلاشاته على الجثث، بحثاً عن (الصورة الصفقة)»[1]، إنّه تاريخ العدوان والموت العبثي المفاجئ، يعاني فيه الشعب الجزائري ويخلده في كفنه مقال على أحد جانبيه صورة لهم، يأتي بطل الرواية وهو يشعر بالخزي من زمن الصورة هذا، الذي يجعل المصور يبحث عن صورة موتك ليعيش هو حياة مرفهة عبر صورتك التي تختزل جثتك وهي تشيع إلى مثواها الأخير، إذ يبني الحدث التاريخي متخيل الصورة الملتقطة من هذه المذبحة الشنيعة .

ويضيف عن السياق نفسه: «فهو يدري أن للموت أيضاً، وللجثث درجات تفضيل لم تكن لأصحابها في حياتهم، ثمّة جثث من الدرجة الأولى لأغلفة المجلاّت. وأخرى من الدرجة الثانية للصفحات الداخليّة الملوّنة. وثمّة أخرى لن تستوقف أحداً ولن يشير إليها أحد. إنها صورة يطاردك نحس أصحابها.

ها هو ذا الموت ممدد أمامك على مد البصر. أيها المصور.. قم فصوّر!»[2]

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

فيقول أيضًا: «كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي منذ أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم، فبدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة وعزلاء أما الموت، حد استدراجك للبكاء، لكأنها تمثال "العذراء النائحة" لمايكل أنجلو...

فكان حسين عند وصوله إلى قرية بن طلحة، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاث مائة جثة ممددة في أكفانها، فتوجه إلى مستشفى بني موسى حيث التقط صورة لتلك المرأة التي فاجأها تنتحب، والتي قيل له، إنما فقدت أولادها السبعة. وبعد ذلك عندما انتشرت الصورة وجابت العالم، اكتشف حسين، أن المرأة ما كانت أم الأولاد بل خالتهم. كان قد أخذ صورة لموت في كامل خدعته، فكلّ عبثية الحرب كانت تختصر في صورة لامرأة وجدت مصادفةً حيث عدسة المصور، وأطفال وجدوا مصادفةً حيث براثن الموت»[1]، إنّ لهذه الصورة التي وثقت الحدث التاريخي دور هام في تغذية السرد وإعادة بناء الحدث فنيًّا، وهذه التقنية هي من الآليات التي يوظفها الروائيون في السرد الحداثي، فقد استعاروا«أدوات الرسم وكميرا المصور ثم أعادوا إنتاج السرد على أساس متنوع مع الإبقاء على قوامها الأجناسي»[2]، تستمر "مستغانمي" في استحضار كلّ ما له ذكرى تاريخية في نصّها الروائي، فقد انتشرت هذه الصورة على أرض الواقع مشيّعةً هذه المذبحة ولقيت الصورة رواجًا واسعًا بحيث تناقلتها الصحف والمجلّات الأخرى، وانتشرت تلك الصورة في العالم، شاهدةً على مأساة امرأة فقدت بين عشية وضحاها سبعة من أحبائها فهي مشبعة بحزن الفقد لدى الجزائري، تلك الصورة المعروفة "بسيدة بن طلحة" .

وهكذا غذَّت أحداث أو بالأحرى مأساة "بن طلحة" أحداث الرواية، فمن يكتب عن الأزمة والمحنة فإنه سيكتب عن زمن الموت ومن يكتب عن زمن الموت من المؤكد أنه لن يتجاوز أحداث ومأساة "بن طلحة"، ويشتغل المتخيل هنا كثيراً في جعل "خالد" مصورًا يوثق الحدث مع الحفاظ على جمالية لغة الوصف بدون مغالات، فلا يمكن تغيير كلّ ما حدّث، ولا حاجة لنا أن نجمّل أكثر مواجعنا، فقد اكتفت الروائية بسرد تلك الأوضاع المأساوية

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 31.

[2]- سهام بودروعة، سيميائية المنجز التشكيلي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع15، جوان 2016، ص410.

المقتبسة من الواقع ليلتحق المتخيل بعد الفجيعة الكبرى ليغذي حاجات سردية ضرورية، خاصةً فتقول على لسان "خالد":

«ذات صباح، قصدت رفقة زميل تلك القرية، احتطنا طبعا لمفاجآت الطريق، بعدم أخذنا بطاقاتنا المهنيّة معنا في ما لو وقعنا في قبضة حاجز أمني مزوّر، ينصبه القتلة لاصطياد من يضطرّ لسلوك تلك الطرقات بالسيارة، ممن يعملون في (دولة الطاغوت) الكافرة، أيّ باختصار، أي أحد يملك بطاقة عليها ختم رسمي، ولو كان يعمل زبّالاً في البلدية، أو أي مخلوق لا تروقه هيئته، فيذبحونه إذ لم تكن لهم حاجةٌ إليه أو يصحبونه إلى مخابئهم إن كان ممن يحتاجون إلى خدماته، كانت ظاهرة الحواجز المزوّرة عمّت وانتشرت، وأصبحت مشابهة تماماً لحواجز رجال الأمن الحقيقيين، الذين سطا الإرهابيون على بزّاتهم العسكرية وأسلحتهم، ممّا أوقع الناس في بلبلة وحيرة، فإن هم اطمأنوا إلى حاجز أظهروا هوياتهم الحقيقيّة، فقد يفاجئون بهم مزورا ويقتلون»[1]، هذا التشعب السردي المتخيل في محكيات جزئية أدى إلى ظهور أحداث متشعبة وشخصيات أخرى ثانوية وهنا يظهر دور المتخيل في توليد الأحداث المتخيلة انطلاقًا من كل ما هو تاريخي.

ويضيف "خالد": «وإن هم لم يحملوا أوراقهم الثبوتيّة خشية وقوعهم في قبضة حاجز مزور؛ فكان الحاجز لرجال الأمن حقيقيّين، اتهموا بأنهم إرهابيّون وعوملوا على هذا الأساس بعد أن أصبح الإرهابيّون أيضًا ينتقلون دون أوراق ثبوتيّة مدعيّن أنّهم موّظفوا دولة.. أو مجندون في الخدمة العسكرية، وهكذا كان الناس حفاظا على سلامتهم يتنقّلون بلا هويّة في جيوبهم، ولا بطاقة عمل ولا أوراق ثبوتيّة في حوزتهم، ولا مفكرة تشي بمواعيدهم وأسماء رفاقهم فتفضح مهنهم»[2]، يوحي هذا المقطع السردي بالحياة القاسية التي كان يعيشها الشعب الجزائري آنذاك، فقد كان في حالة اللاّثقة، واللاّأمن، ويعلم أن الموت يترصد له من كلّ جهة، والقتلة في كلّ مكان، ويتنكرون بالعديد من الوجوه و الأزياء، فهم في حالة تأهب قصوى ضدّ الموت يأخذون احتياطاتهم بعدما غدا الموت مباغتاً، إذا هو لم يأت إليك ذهبت أنت بنفسك إليه !ولذا غدا التنقل بدون وثائق تثبت الهويّة أمراً ملحًا لا بل ضروريًا حتّى تحافظ على حياتك، هي حياة تهرب من جنون الموت الذي لا تدري على أيّة صورةٍ يتشكل

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

ولا بأي هيئةٍ يأتي، حين «أصبحت لسكان تلك القرى النائيّة ملامح واحدة يدفنون فيها في اليوم ذاته، إثر غارةٍ ليلية تختفي بعدها من الوجود قرية كاملة، إنّه موت في عبثيته، (...) جاء القتلة فأفسدوا وحدانيّتهم وقتلوهم باسم ربٍ آخر، لكأنّهم منذ أجيال يكرّرون الحياة ذاتها، ويموتون حرباً بعد أخرى نيابةً عن الآخرين، لوجودهم في المكان الخطأ نفسه»[1]، رخصت النفوس البشريّة، وتفنّن الموت في أخذها والتنكيل بها، وتكاثرت قصص الموت الشنيع وبُثّ الرعب في نفس المواطن الجزائري الذي ما عرّف بعد كيف يخطو على تراب وطنه في سلام، فلم يسلم من الموت لا المواطن البسيط، ولا العامل في سلك من أسلاك الدولة ولا حتى المثقف. وهذا ما تكفلت الأحداث التاريخية المتخيلة ذات مرجعية تاريخية نقله ووصفه، فمن المؤكد أن ما ينقله المؤرخ خالٍ من نقل الحياة الشعورية والنفسية للمتضررين، وخالٍ من وصف الأحداث وأثرها النفسية على الشعب بالقدر الذي تنقله الرواية .

تنعرج الرواية إلى ذكر مسألة اغتيال واختطاف الطبقة المثقفة، والعاملين في سلك الدولة: «موجة اغتيال الصحفيّين، التي قطفت حياة سبعين صحفيّاً آنذاك، خصّصت الدولة تحت تهديد الصحافيّين فندقاً في شاطئ سيدي فرج، كمحميّة أمنيّة تؤوي ما تبقى من سلالتهم المهددة بالانقراض (...) كان مكاناً يصعب تسميّته، فما كان بيتاً، ولا نزلاً، ولا زنزانة، كان مسكنا، من نوع مستحدث اسمه (محمية)، في شاطئ كان منتجعاً، وأصبح يتقاسمه (المحميّون) ورجال الأمن. تختفي فيه من سقف الخوف بسقف الاهانة. فما كانت القضيّة أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[2]، انتشرت في عشريّة الإرهاب ظاهرة اختطاف الصحافيين بخاصة، وقتلهم الواحد تلو الآخر، فكانت الجرائد كلّ يوم تعزي فقيداً منهم، حتى أصبح الجميع ينفر من هذه المهنّة، فكل صحافي هو مندرج عند الإرهاب ضمن القائمة السوداء، ومسألة الموت بالنسبة له هي قضية دور فقط، وكلّ مرّة يروح فيها صحفيّ ضحيّة قتل إثر ذهابه في ما تقتضيه مهنته، يكون السؤال، يا ترى من التالي !؟ فغدا العمل في مهنة الصحافة ضربًا من الجنون، خاصة مع التهديدات التي كان يتلقاها من لازالوا يزاولونها بسبب لقمة العيش.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 35، 36.

[2]- المصدر نفسه، ص 60، 61.

إذ تزايد أعداد القتلى منهم وتصّدر خبر موتهم العديد من الجرائد والمجّلات، ولا غريب في أن توفر لهم الدولة (محمية) يحتمون داخلها من أبشع جرائم القتل، لكنه دائماً يحس بكرامته تقتل، ففي كثير من الأحيان يقتل الصحافيّ منهم في بيته وسط ذعر عائلته، ولم تفوِّت الروائية الوقوف عند هذه المحطة، ففي الرواية حديث عن ذلك الصحفي، الذي تنبأ بموته فراح «يقتطع مبلغاً من مرتبه كي يتمكن في لهاث الكدح اليوميّ، أن يضفر بباب يحميه من القتلة لم يكن الموت في صحبتهم، كانوا هم الموت، أربع ساعات ونصف الساعة و الموت خلف الباب يتحداه على إيقاع الفؤوس وزمجرة المعاول بالشتائم والمسبّات أن يفتح (...) فيرد القلب خلف الباب بالدعوات عسى يحميه ربّ الأبواب. لم يشفع له نحيب زوجته ولا عويل صغيره ولا جاء أحد لنجدته من الجيران (...) برغم الأصوات المدوّية للآلات التي كانوا يفتحون بها الباب (...) تركوا جسده أرضًا مخرمًا بالطلقات (...) قصّة رجل وضع كل مدخراته في تصفيح باب ليّرد عنه الموت، وإذ به لم يشتر بذلك الباب سوى تمديداً لموته»[1]، تأبى الذاكرة سرد التاريخ دون استحضار صور الموت بمختلف أشكاله فلا زالت تربة ذاكرة الجزائريين رطبة، ولا يزال الجرح لم يندمل بعد.

والملاحظ أن «السياسة مثلت سؤالاً مركزياً في الروايات للكاتبات الجزائريات، وذلك بسبب ما كان لها من تأثير عميق في واقع مجتمعهن، ومن آثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية والذهنية والاجتماعية. إن أغلب الروايات تطرح المسألة السياسية شاغلاً أساسياً لكتاباتها، اللاتي عمدن إلى ملامسة أبرز القضايا السياسية، والوقوف عند أهم انعكاساتها على الفرد والمجتمع، بسبب تفاعل المرأة الجزائرية مع الظاهرة السياسية لوطنها، وانفعالها بها. حتى وإن كانت غير فاعلة في أغلب الحالات، على اعتبار أنّ النشاط السياسي في أغلبه حكر على الرجل. وقد تم تناول المسألة السياسية من زاويتين تعكسان موقفين مختلفين، من الثورة الجزائرية، ومن السلطة السياسية الراهنة»[2]. لذا نجد روايات "أحلام مستغانمي" يتقاطع فيها التاريخ والسياسة وفيض الذاكرة في حبك ونسج متونها الروائية مستثمرةً في ذلك أحداثاً، وتواريخ، وشخصيات وحتى صوراً _مثلما رأينا_ في بناء مشاهد الرواية التاريخية.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 229، 230.

[2]- حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث البهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 439.

فقلم "مستغانمي" يستطيع أن يمازج بين فترات تاريخية في محكي واحد، ففي الرواية التالية: "الأسود يليق بك"، انتقلت الروائية بين زمنين، الزمن المهيمن "العشرية السوداء" والزمن الآخر، "الثورة التحريرية"، وعملت فيها على المزج بين المتخيل والواقعي والنقد السياسي، حتى بدا عملها تكرارًا لما سبقه من أعمالها الإبداعية، ففي نصّها الأخير تتجلى أحداث "العشرية السوداء والثورة التحريرية" وتنفجر طاقات تخييليّة كبيرة، تجعل منه مجالاً لقلمها في تجسيد الواقعي و الرمزي الخيالي على أعلى مستوى من الجودة.

تلبس هذه الرواية حزن فترة العشريّة السوداء، وهي تنقل أوضاعه عن طريق نموذج "هالة" وعائلتها، كما تنتقد الوضع السياسي القائم آنذاك مثلها مثل الروايات التي سبقتها، لتأخذ من الوضع اللاأمني للجزائر ومن الأحداث التاريخية مادة خام لسردها، فقد «حملت الرواية في طياتها نقد العشرية الحمراء، والقتلة الذين يسفكون دماء البشر (باسم الله)، كما انتقدت النظام الذي تاجر بالوطن هو الآخر، ووزّع على القتلة صكوك الغفران تحت عنوان "المصالحة الوطنية"»[1]، وممّا سبق ذكره نجد أن رواية "الأسود يليق بك" نسخة عن سابقاتها من الروايات التي اتخذت من واقع الجزائر مادة حكائية لها. فهي تصنع بالموازاة مع قصة حبّ رومنسية قصة تاريخ الجزائر وشعبه المجروح، ويندمج الخيال والمتخيل بالواقع مثل ما سنورده في الأمثلة الآتية من الرواية: «فيحدث أن تقوم قوّات الأمن بمداهمة الحدائق والتحقيق مع كلّ اثنين يجلسان متجاورين في نوبة من نوبات العفّة، تم إلقاء القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شاباً وصبيّة معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو!

كان زمناً من الأسلم فيه أن تكون قاتلاً على أن تكون عاشقًا»[2]، تؤسس الروائية لأحداث "العشرية السوداء" من خلال قصة حبّ، وتتخذها منبراً تسرد من خلاله أحداثًا متخيلة غير تاريخية وتصور واقع الجزائر، آنذاك، من خلال أخ "هالة"، وهذه من بين الأحداث التي تم ذكرها في الرواية.

[1]- حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث البهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 197.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 26.

«كانت جامعة قسنطينة ممرّا إجبّاريّا لكل الفتن، ومختبراً مفتوحا على كلّ التطرّفات (...) ثم حدث على أيّام الرئيس بوضياف، أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة، وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميّين، وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها (...) كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالهم بمن احتلّوا الغابات والجبال وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد»[1]، فمع تلك المحنة والأزمة زج بالكثير من الأبرياء في السجن ففي خضم صرّاع الدولة مع الجهات الإرهابية راح الكثير من المواطنين الأبرياء ضحايا ومنهم أخو هالة "علاء"،إذ لم يكن "علاء" إلاّ نموذجًا عن المواطن الجزائري أيام "العشرية الدموية" الذي لم يستوعب كّل تلك الأحداث المتواليّة، واكتفى بتلقي الضربات الواّحدة تلو الأخرى، مرّة تسددها الجماعات الإرهابية فيجد نفسه قابعا في الجبال والكهوف بزي يقارب زي الأفغان، ولحية طويلة، ومرّة أخرى من الدولة وعناصر الأمن فيجد نفسه في السجون والزنازين قابعا فيها حليق اللحية.

هذا التخبط، لم يعشه"علاء" وحده وإنما جل الشعب الجزائري آنذاك، فقد كان "علاء" «يكره أصحاب البزّات وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضى مختطفاً بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأً في كلّ تصفيّة حساب، يحتاج إلى لحيته حيناً ليثبت لهؤلاء تقواه، و يحتاج إلى أن يحلقها ليثبت للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليصدقها القتلة.. انتهى به الأمر أن أصبح ضدّهما معا. أدرك متأخرا أن اللّعبة أكبر ممّا تبدو، كان المتحكمون يضخمّون بعبع الملتحين، يغتالون صغارهم، ويحمون كبارهم الأكثر تطرّفاً.يحتاجونهم رداءً أحمر، يلوحون به للشعب حيث ينزل غضباً كثور هائج في ساحة كوريدا، فيهجم على الرداء ولا يرى الماتادور الممسك بالرداء، وفي يده اليمنى السهام التي سيطعن به الثور، وفي اليسرى الغنائم التي سطا عليها»[2]، هكذا تناوب الجلادون على الشعب الجزائري الذي ما إن يخرج من خيبة حتى يجد نفسه أنه سقط في خيبة أخرى أفظع وأمرّ من سابقتها، فما دمت على قيد الحياة الكلّ على أهبة الانقضاض عليك أو حمايتك مقابل نهب ما تملك، «الخيار إذًا بين قتلة يزايدون عليك في الدين، وبذريعته يجرّدونك من حرّيتك.. وآخرين مزايدين عليك في

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 68، 69.

[2]- المصدر نفسه، ص 70.

الوطنيّة، يهبوّن لنجدتك، فيمحونك مقابل خزينتك»[1]، وبين الجهتين بقيّ "علاء" حائرا إلى أي الجهتين يتجه، وإلى من يعلن ولاءه، وعلى من يولي ظهره.

تسهب الروائية في تذكر تفاصيل حياة "علاء" لأنه نموذج عن الجزائر عامة فتقول: «عندما عاد من معتقلات الصحراء، سعدنا أنهم بعد خمسة أشهر لم نعرف فيها شيئا عنه، اقتنعوا ببراءته وأطلقوا أخيراً سراحه. لكن ما كان يمر شهران على إقامته بيننا، حتّى جاء من يقنعه بأنّ كلّ ما حدث له من مصائب هو بسبب ابتعاده عن الإسلام، فلا صلاته ولا صيامه سيشفعان له عند الله إن لم ينصر مجاهديه، لكونه قضى سنتين في العسكريّة لخدّمة الوطن، ولم يعط من عمره شهرا لخدمة الإسلام. أغروه بالالتحاق بالجبل للإيفاء بدينه ومعالجة الجرحى من الإسلاميّين ولو بضعة أسابيع. ذهب علاء دون أن يخبرنا بقراره. ما كان يدري أنّ الخروج من الجحيم ليس بسهولة دخوله»[2]، تتسع دائرة السرد المحيطة بشخصية "علاء" ليمثل حال الشعب الجزائري آنذاك، إذ تحاول الروائية من خلال هذه الشخصية أن تقدم للقارئ تصورا عن جزائر التسعينات، جزائر الموت العشوائي، الموت الجماعي فقد أشارت الروائية إلى سوداوية تلك المرحلة انطلاقًا من عنوان الرواية "الأسود يليق بك"، فجاء العنوان كأنه يتعدى ارتداء "هالة" للأسود حدادا على أبيها وأخيها إلى الجزائر التي شهدت مذابح وقتلاً جماعيًا فقد ارتدت السواد هي الأخرى حدّادا على من فقدت من الأبرياء، ونجد أنّ الراوية تفتح مجال تيمة الموت فتقول في هذا الصدد:

«فمن حيث جاء، شهد من صنوف التعذيب أهوالاً واجتهادات لا يمكن لنفس بشرية أن تتصوّرها.. أرحمها جعل سجين يحفر قبره بنفسه،وإجباره على التمدّد فيه، ثمّ تغطيته بالتراب ومشاهدته وهو يعطس يبصق. وخلال لحظة يسود الصمت، فيطئون التراب فوقه بأقدامهم ثم يرحلون (...) بعض من وقع في الأسر، لتهمة لا يدري ما هي، اختار الإسراع بالانتحار حتّى لا يتعرض للتعذيب.. شاهد أحدهم يخنق نفسه عبر أكل الرمل الممزوج بالأرض الممتدة حول الشجرة التي كان مربوطاً إليها، فعلى مرأى منه كان يسلخ أسير من جلده، ويُترك لأيّام يحتضر إلى أن يفرغ من دمه، برغم كونه وشى حتّى بأخته.. المتزوجّة من

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 70.

[2]- المصدر نفسه، ص 87.

شرطيّ!»[1]، مشاهد ليست غريبة عن ما عاشته الجزائر من رعب و خراب و جميع مظاهر العنف إلى أن غدا هذا الأخير تيمة قائمة بذاتها تجسدت في المتون الروائية الجزائرية التسعينية إثر الظروف العسيرة تلك، فللفترة الحالكة أثارها على الأديب الذي يروي جروح شعبه، فإذا بالرواية شاهدة عن أحداث تاريخية و مآس جماعية.

إن الموت في الرواية الجزائرية عمومًا والتسعينية خاصة يشكل بعدًا ارتبط ظهوره بتوالي الأحداث السياسية، وبين تيمتي الثورة التحريرية والعشرية السوداء تنوع هذا الأخير وتفنّن في الظهور في المتون الروائية الجزائرية، وأصبح الموت "شيفرة" في الرواية الجزائرية التي تحكي ويلات العنف والظلم الإرهابي وزمن العشرية السوداء، و"رمزًا" للجهاد أيام حرب التحرير، عرفت تيمة "الموت" الكثير من السبل و الآليات التي تخرج بها في النصوص الروائية لتجسد آلام شعب تعرض للكثير من المحنات والأزمات وآخر شاهد من الرواية دليل عن تلك الأعمال الشنيعة التي أفضت إليها الأوضاع المفجعة، أمّا في الشاهد الثاني التالي فيختلف الموت فيها عن سابقه، بحيث تحاول الروائية أن توّضح أنه متعلق فقط بمن لا حول لهم ولا قوّة وبأن مدبريه يلقون جزاء من نوع آخر، وهي بذلك تنتقد النظام السياسي.

ودائماً عبر شخصيّة "علاء" تقول: «لو كان أميرا من أمراء الموت، لربّما فتحت له أبواب الرزق، وقدّمت له مساعدات على قد مقام سيفه، ولكوفئ على انقلابه عن فتاويه الأولى بإصدار فتاوى جديدة تحرّم على من لازالوا في الجبال مواصلة الجهاد.

لكنّه ليس أميرًا، ولا يتحكّم في سرايا الموت، ولا في كتائب القتال. هو مازال غير مصدّق أنه استعاد حياته، ثم إنّ (إخوته) الأمراء ليسوا معنيّين بأمره، هم مشغولون الآن بتجارتهم، بعد أن تاجروا به وبغيره»[2]، تستدعي الروائية هذه الأحداث التاريخية المتخيلة، ومن خلالها تحاول تصفية حسابات سياسية وتأبى أن يفلت هؤلاء مِمن كان لهم سلطة سياسية على إخراج قرارات ترى فيها الروائية نوعاً من التعسف والجور والظلم، وتنطلق غير مقيدة بفعل الكتابة في قص تجربة "علاء"، إذ حدث أن قامت الدولة الجزائرية بمكافأة الإرهابيين "أمراء

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 89.

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

الموت" الذين كانوا يقبعون في الجبال ويصدرون هم أيضا فتاوى وقرارات بالقتل والذبح بمبالغ ماليّة.

وهو ما عبّرت عنه الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها "الأسود يليق بك": «عمار التحق بالجبال بعده، ونزل منها قبله، كان أميراً هناك، ووجد نفسه أميرا هنا، يستمتع بحقّه في الحياة بعد أن انتزع من الآخرين هذا الحقّ. يملك الآن تجارة مزدهرة، إلى حدّ مثير للعجب. إن سألته كيف اكتسبها، أجابك بما تفهم منه أنّه جدير بالربح، وأنه لا يليق بك إلاّ الخسارة، لأنّ الله ليس معك. هو معه. له العناية الإلهيّة، لذا تجارته مباركة، ومكاسبه حلال، وعليك أن تستنتج أنك ملعون، ومستثنى من رحمة الله، برغم كونك مؤمنًا، ومحسنًا، وتخاف الله، وما قتلت نفسا بغير حقّ»[1]، تتقصّد "أحلام مستغانمي" في استحضار شخصيّة "عمار" هذه لتفعيلها في السرد وذلك لغرض تقديم مثال فقط عمّا جرى في الجزائر من أحداث وما أفرزته تلك القرارات السياسية، تواصل عن "عمار" في موضع آخر:

«بعد عام نزل عمّار من الجبال (أميراً) - رفعته جرائمه إلى مقام "أمير كتيبة". عاد مع التائبين، مغسول اليدين من جرائمه بحكم قانون العفو العام. لكن من يغسل قلب أمّها النازف؟ وأيّ قانون ينسيها ترمّلها وثُكلها، ماذا لو كان عمّار خلف مقتل علاء أيضا (...). كلّ دم مستباح، حتى دم الأقارب والجيران، مادام القاتل على قناعته أنّه يقتل بيد الله لا بيده(...) ليس الجيش الذي يقتل الأبرياء بشبهة إسلامهم. بل الإرهابيون يقتلون النّاس بذريعة أنّهم أقلّ إسلاما مما يجب!»[2]، تطرح الروائية "قانون العفو والمصالحة الوطنية"، الموافق لتاريخ: 29 سبتمبر 2002 كقضيّة رأي عام للنقاش، ولأنّ شخصيّة أخرى ظهرت في الرواية فقدت أحد أعزائها هي الأخرى تأتي لتتحدث عن هذا القانون على أنه رحمة، والتفاتة طيبة من الرئيس"عبد العزيز بوتفليقة" وطريقة سديدة لإنهاء فترة "العشرية الدموية"، وإزالة آثار الإرهاب، والعودة بالجزائر إلى برّ الأمان، فإيراد الأحداث التاريخيّة عن طريق شخصيات متخيلة مثل: "عمار" و"علاء" بقصد طرحها للنقد والمناقشة هي ما يتميز به السرد الروائي لـ"أحلام مستغانمي".

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 90، 91.

[2]- المصدر نفسه، ص 153- 194.

وفي مثال آخر: «في هذي بوتفليقة يعطيه الصحة.. يرحم والديه عمل شي ما حد غيرو كان قدر عليه. ما كانش حاجة في الدنيا أغلى من الأمان.. قليل واش فات علينا في عشر سنين!»[1]، فباللهجة الجزائرية وردت هذه العبارات على لسان "امرأة " فقدت ابنها في فترة "العشرية السوداء" وترى أنه ما من طريقة أنجع لإنهاء تلك المجازر سوى هذا القانون الذي ما كان لأحدّ أنّ يستطيع تنفيذه سوى الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"

تشير الروائية إلى الجهة الثانية وهي الفئة الأخرى من الشعب الجزائري الذين استحسنوا هذا القرار، ورأوا فيه الخير للبلاد والعباد ولكن الملاحظ أنّها تعود في انعطافة سردية مقصودة للجهة الأوّلى المعارضة لهذا القرار عن طريق تفعيل شخصية أخرى اغتيل ابنها على يد الإرهاب حيث رفضت عدّم محاسبة الدولة هؤلاء القتلة فيما ورّد: «رفضت قبول الدّية التي قدمتها الدولة لأهالي ضحايا الإرهاب.كيف تقبل دّية عن جرائم، هي بحسب قانون العفو والوئام الوطني لم تحدث، ويسقط عن مرتكبيها حق الملاحقة، مهما كانت فضاعتها (...)، أمن الوطن لا يتحقق إلاّ على حساب العدل، عمّ السلم المدني، وانفقد السلام الذاتي. فالضحايا ليست لهم صفة الضحية، مادام المجرم لا يحمل صفة مجرم، (...) كلّ ما حدث إن على مدى عشر سنوات لم يكن. ليس عليك أن تسأل كيف مات مئتا ألف قتيل، وعلى يد من، لعلهم ماتوا في كارثة طبيعية!(...).

وعلى الآلاف المغتصبات أن يحمّلن وحدهن عقاب ما أنجبن من لقطاء، وليبحث لاحقا كلّ لقيط عن أب، فقد عفا القانون عن المغتصب، وعلى أهالي المفقودين أن يكفّوا عن إزعاج الناس بالتظاهر، وليغفروا لوطن فقد هو أيضًا صوابه!(...) وبعد واجب التذكر، أصبح المطلوب أن ننسى، لأن القاتل هذه المرّة جزائريّ وليس فرنسيّا. لقد عاد من نوبة جنونه اتقى وأكثر وطنيّة منك»[2]، لم يغفر البعض من الجزائريين دّم أحباءهم، ولم يتقبلوا فكرة أن يترك المجرّم بلا حساب وعقاب، كما رفضوا حتّى أخذ ديّة. فلا يمكن لمبلغ من المال مهما كان حجمه أن يعوّض لك حبيباً أو قريباً واعتبروا أن الغفران ضرب من الجنون، خاصةً والمجرم يحظى بحياة كريمة أكثر من الذين سلبوا أحبائهم، ويحققون تجارات مزدهرة ويسكنون منشآت عالية، وسط دهشة أهالي المفقودين والقتلى، إذ لم يتوقف حد إجرام الإرهابيين في قتل

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 196.

[2]- المصدر نفسه، ص 196، 197.

وتذبيح الناس وتعذيبهم واغتصاب حرماتهم وإنّما طال ذلك الإجرام حتّى بلغ قبور المجاهدين، لما ترمز من عظمة وتاريخ للجزائريين.

فعلى أيّام العشريّة الدمويّة لم تسلم قبور المجاهدين من تبعات هذه الفترة الحالكة، وتذكر الروائية ما حدث: «والإرهابيون الذين كانوا يحرقون الأعلام الوطنيّة، أوّل ما يصل إلى قرية، ينزلون من الجبال الآن وهم يرفعونها و الذين طال عنفهم حدّ نبش عظام شهداء الثورة وإحراقها، لأنّهم ساهموا بجهادهم في ولادة دولة علمانيّة، هم الآن يتنافسون على إثبات ولائهم للدولة كي يفوزوا بكرمها»[1]، فكيف يغفر الوطن لمن انتهك رموزه وسيادته، طال به عنفه لنبش قبور المجاهدين!، أسئلة طرحتها الروائية على لسان شخصياتها في محاولة مساءلة هذا التاريخ وهذا الوطن الذي قالت عنه: «أكثر من جنون الإجرام، يطالبك الوطن الآن بجنون الغفران»[2]؛ فعجيب هذا الوطن المعاكس، الذي يذبح ويقتل من هو مشبع بوطنيته وحبّه له، ويكرم خائنه وجلاده، أليس العرب دائماً تحن لجلاديها!.

تفتح الروائية الذاكرة الوطنيّة على أعوام النار والموت، وتترك للذاكرة الفرديّة لكلّ مواطن، تتكفّل بسرد ما تبقى من الآلام من خلال هذه الرواية التي توحي بسواد تلك الفترة بدءاً من العنوان "الأسود يليق بك"، فقد لاق بالجزائر ارتداء الحداد، ولكن لـ "مستغانمي" قولٌ آخر فيما يتعلق بعنوان روايتها مجيبةً عن سؤال جاء نصّه على هذا النحو:

«حدثينا عن سبب اختيار عنوان "الأسود يليق بك" فقد اعتدنا منك على العناوين والألوان الزاهية !

- هي رواية تزّوج للبهجة، وتحرّض على الحياة، وبالنسبة للعنوان، أعتقد بأنّني أعلنت عنه حتّى في رواية "فوضى الحواس". هو عكس ما توحي به (...) فالأسود دائماً يحمل ضده، ويضمر عكس ما يشي به، والرواية تدافع عن الحياة في الدرجة الأولى، وأعتقد أنّها رواية الساعة وفيها كل قضايا الساعة التي يعيشها العالم العربي وفيها تتمة للجانب التاريخي والثوري الجزائري رغم أنّني لم أسع لتكون تتمة لتاريخ الجزائر، ولكن وجدت نفسي من جديد

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص 197.

[2]- المصدر نفسه، ص 197.

متورطة في إكمال التاريخ الجزائري»[1]، فقد أكدت مستغانمي أنّها عبر رواياتها هذه عالجت مسائل راهنة مما يجعل الرواية تضجُ بالحياة بما أنّها نص يتحدث عن ما تمّر به المجتمعات العربية من حروب ودمار، لكنّها في المقابل كتبت عن الموت تيمة ووجعاً لفّ العالم العربي والجزائريّ خاصةً، فقد حضر «الموت في الرواية النسويّة بقوة على الصعيدين: صعيد المقاومة والاستشهاد، وصعيد الإرهاب والموت المجاني العبثي والمأساوي. ففي الزمن والصعيد الأوّل؛ ظهرت في روايتهنّ نماذج وصور استشهادية وبطولية. من مثل ما ورد في روايتيّ (يوميات مدرسة حرة، ولونجة بنت الغول) لزهور ونيسي، وكذا في رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، أمّا الموت في الزمن والصعيد الثاني، ما حصل بعد الاستقلال، وبعد أحداث الخامس من أكتوبر الشهيرة. إلى أن انتشر الموت في جزائر التسعينات، فلقد أنتجت رواية المحنة الجزائرية، رواية الفتنة، ورواية الإرهاب، يتجلى كل ذلك في أغلب الروايات النسويّة الجزائرية، اللّواتي قمنّ برصد زمن الموت وحش الموحش، وزمن الفجائع والفظائع وزمن الغدر بالبلاد والعباد»[2]، يتبين خطاب "أحلام مستغانمي" خطابًا تاريخيًا جاهزًا ليُثير عدّة تساؤلات ويسلط الأضواء على عدّة قضايا حاسمة من تاريخ الجزائر.

ففي جرأة غير معهودة من قبل وفي محاولة استنطاق أحداث غير مسبوقة من فترة العشرية الدموية طرحت "مستغانمي" هذه الفترة الزمنية لإعادة النظر، فكان خطابها الروائي خطاباً دموياً يضع أبّعاداً وأوجهاً، ويعيد رسم خارطة الأحداث خطوطاً أفقية وعمودية تحصر جهاتٍ معينة في زاويةٍ وبمباغتةٍ سردية غير معلنةٍ تماماً بواسطة متخيل يعمل على التصريح والتلميح والصمت والبوح في آن واحد، محاولة أخذ الحقائق منها كاشفة عن مغالطات تاريخية لفّها الغموض طويلاً، إن إعادّة كتابة التاريخ عند أحلام مستغانمي لم يتوقف عند حدود إعادة سرده وبعثه فحسب، وإنمّا جاء ليقاصص ويحتج عن الفقد، ذلك الفقد التي قالت عنه (كما تمّت الإشارة إليه) أنّه السبب وراء الكتابة الروائية "المستغانميّة"ومن هنا يتجلى لنا دور الحدث التاريخي المتخيل في التمثيل ومعالجة القضايا التاريخية والسياسية.

إنّ المرجعيّة التاريخية في روايات "أحلام مستغانمي" تأسست من خلال إرساء التيمتين اللتين سبقً أن فصلنا فيهما بالدراسة، «فتبني الذاكرة التاريخيّة في رواية ذاكرة الجسد على

---

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت..، هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص 94.

[2]- حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 433.

وعي متميز تميز شخصية "خالد" على امتداد المتخيل السردي، والحقيقة أنّ هذه الذاكرة تستند على وجه التحديد في فاعليتها أو عدمها، إلى مدى قدرتها على ربط مخزونها بالواقع الجديد. وهل فعلاً هذه الذاكرة تجعل من الشخصية الروائية شخصية متميزة تبرز مميزات مرحلة الاستقلال الوطني وتطرح أسئلتها؟!... إلا أنّه ما ينبغي التأكيد عليه أنّ الرواية تنتمي إلى النصوص التسعينية، وهي مرحلة مفتوحة على كل التأويلات والاحتمالات إضافة إلى ذلك فإن النص التسعيني لا سند مباشر له، وقضيته تكاد تكون مغيّبَة، وهذا ما يطرح إشكالية البنية الروائية التي ينبغي أن يتميز بها النص بمجمل جزئياتها من شخصيات تراثية والانا والآخر كمضامين مميزة للمتخيل السردي»[1]، إذ ينبني النص التسعيني ويأخذ حضوره انطلاقا من مجريات التاريخ الجزائري وأحداثه غالباً، والملاحظ أيضاً أنه استطاع الحفاظ على الأمانة العلمية والمعلوماتية حتّى وإن كان ليس مجبراً على ذلك، والملاحظ أيضاً حضور ذلك الوعي المتميز بقيمة تلك الحقائق التاريخية وحسن توظيفها سواء كان ذلك في رواية "ذاكرة الجسد" أو في باقي الإبداع "المستغانمي" الروائي.

كما نجد هذا الوعي بالذاكرة التاريخية يسهم في تسيير المتخيل السردي وتأسيسه من خلال إمداده بمرجعيات وشخصيات وأحداث من صلب الواقع، ففي تلك الروايات نجد أنّ «قيمة الذاكرة التاريخيّة في معالجة الخيبات والانكسارات والهزائم والاحباطات المتعاقبة، على اعتبار أن هذه الذاكرة باستطاعتها الاستناد إلى مرجعيات موضوعة لفهم النمط الحالي للوجود الإنساني»[2]، فالسياق الروائي استطاع أن يجمع بين الحقائق التاريخيّة والعناصر الفنية الروائية وتكريسهما معاً لتحقيق هدف الإبداع الروائي في تحقيق لذّة للقارئ وإمتاعه فضلاً عن تزويده بالمعلومات التاريخيّة أيضًا، فالرواية بفضل أسلوبها الفني قادرةً على التنقل بين الأزمنة والأمكنة، والأحداث والشخصيات ذهابًا وإيابًا، ويؤدي المتخيل دوره المنوط في جعل أحد العناصر يهيمن وتكريسه لخدمة عنصر آخر «فالسياق الروائي وهو يستوعب عناصر التاريخ فإنه يمنح العمليّة الفنية دورها الحقيقي المنوط بها، فضلاً عن الشروط الموضوعية لوظيفة الخبر التقليديّة، التي تخضع القواعد ذاتها للأمانة التاريخية، ونستطيع معالجة وظيفة الإخبار في السياق الروائي، تبعاً لحضور المائدة التاريخية في ثنايا

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة الفعاليات النصية وآليات القراءة، المرجع السابق، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 74.

الخطاب»[1]، فلا شك أنّ للسياق التاريخي (الثورة-العشرية السوداء) مهمة تهيئة السرد، كما عمدت الروايتان إلى تكثيف دلالي للغة ونسيج متخيل سردي من قصة "حبّ" بين الشخصيات لتعطي الروّاية بعدها الفنّي الدرامي المتخيل البحت.

حيث نلاحظ جولات خصام بين البعد الواقعي والفنّي يسقط فيها المتلقي أسير اللذّة والمتعة، فالمهزوم طرف ثالث لأنّ الرواية تنتصر في شد المتلقين حتى آخر حرفٍ منها. «فشعريّة اللّغة قد دعمت أساسيات البناء الروائي وجعلته أكثر قوةً وجمالاً، إذ لا يتسرب لذهن القارئ ولو للحظةٍ أن الاهتمام باللّغة كان على حساب السرد لأنّ مقومات السرد بدايةً بالحكاية وشخصياتها وكذلك الزمان والمكان قد تحققت وبشعرية عالية، فقصّة الحبّ في رواية "ذاكرة الجسد" كأنّها خارجة من قصة حب طويلة يبعث بها العاشق خالد لعشيقته "حياة"، وكذلك رواية "فوضى الحواس" فإنّها تنشئ شعريتها الخاصة بالانزياح عن عمود السرد وقوانينه، فإذا كانت اللّغة الشعريّة تكتسب شعريتها بالانزياح عن قانون اللّغة فإن رواية مستغانمي تحقق شعريتها بالإضافة إلى شعرية لغتها، بالانزياح عن منطق السرد [2].

كان اشتغال السرد على عدّة مستويات، مستوى المعطيات التاريخيّة(الأحداث) مستوى للحكاية الزمنية، مستوى اللّغة، ومستوى المكوّنات السرديّة. ولا يمكن إهمال المستويّين الآخرين في دعم المستويين الأوليين، والمستوى الثاني يخدم المستوى الأوّل أيضًا، فهذا «التغني بالحبّ يخدم الحكاية لأنها أصلاً حكاية حب الوطن فهو حديث داخلي مع الذات القلقة على مستقبل الوطن والخوف من فقدانه وتحذر من ذلك وهذه هي رسالة الثلاثيّة بأكملها (...) فحياة هي رمز الجزائر أعلنتها أحلام واضحة في الرواية الثالثة "عابر سرير" (حتّى لكأنّها ما كانت يوماً سوى الجزائر)، وذلك على لسان خالد الثاني الذي تماهي في "خالد بن طوبال" المجاهد الرسّام وواصل حبّه لتلك المرأة الوطن»[3]، ونلاحظ في الأخير تضافر كل تلك المستويات وتكاملها في تحقيق إبداع "أحلام مستغانمي" الروائي، الذي يركز على الشكل والمضمون، والفنّي والواقعي، والتخيلي والإيديولوجي والروح والجسد، وهذا ما تمثل في جميع إبداعاتها الروائية، والملاحظ أنّ «التركيز على الشعري في مقومات الحكاية

---

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة الفعاليات النصية وآليات القراءة، المرجع السابق، ص 75.

[2]- ينظر: زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار حامد للنشر، ط 1، 2007، ص 178.

[3]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 530، 531.

من شخصيات وأحداث وزمان ومكان يخرجها من سياقها السردي المثقل بالدلالات والإيحاءات الذي تربطه بالأحداث الموضوعية التي تحدث في الجزائر، فعناصر السرد لا تتبلور إلا في ظل الأوضاع السياسية التي فرضت نفسها على البلاد وإن كانت الأحداث قليلة في الروايات الثلاث يمكن لمسه بوضوح فإنه لا يعد نقصاً فيها ولكنه نوع من أنواع الروايات التي تعتمد على تصوير المشاعر أثناء صراع الإنسان مع مواقف الحياة المختلفة»[1]، وهذا ما يفسر في الحقيقة النجاح الفائق الذي أحرزته الروائية من خلال ثلاثيتها "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير" والذي أعادت إحياءه من خلال روايتها الرابعة "الأسود يليق بك" .

يبدو من دراستنا للحدث في تكوين الخطاب الروائي المستغانمي أنّه يستند في حضوره إلى مكونات أخرى كالشخصيات والفضاء، ومن الملاحظ أيضًا أن الأحداث التاريخية الصرفة والأحداث التاريخية المتخيلة الصرفة قليلة جدًا، إذ نجد الأحداث التاريخية ذات مرجعية واقعية إمّا بذكر تاريخ أو اسم شخصية أو فضاء واقعي حاضرة بشكل طاغٍ فالأحداث التاريخية هي الأساس الذي تؤسس من خلاله الروائية متخيلها التاريخي، ومن ثمّة لاحظنا بأمثلة مقدمة أن أحداث "الثورة التحريرية" وأحداث "العشرية السوداء" وردت عبر آليات عديدة مثل حوار الشخصيات والوصف أو عن طريق الصورة، وقلّما نجد الروائية تضع بين يدي قرائها تاريخًا خاصًا، فحتى ذاكرة "خالد" تحمل في أغلبها تاريخًا جماعيًا لا خاصًا مرتبطًا بأحداث واقعية، فهي ذاكرة جماعية بتفاصيل صغيرة خاصة مثل عاهة بتر اليد وكل هذه الآليات تشترك الروايات في تشكيلها.

ثانيًا:استدعاء الشخصيات التاريخية:

تعدّ الشخصيّة مكوّنًا رئيسًا في تكوّين البناء الروائي، وركيزة أساسيّة؛ فبوساطة "الشخصية" تتشكّل الأحداث وتبنى الحوارات، وحتى الأمكنة -أحيانا- ترد من حيث أن الشخصيات ترتادها وأحيانًا الشخصيات هي من تصف هذه الفضاءات وتقدّمها، فالشخصيّة عنصر غاية في الأهميّة، فقد كان الاهتمام بها اهتمامًا بالغًا، من حيث تصويرها، وتحديد أبعادها، حيث «تلعب الشخصية دورا رئيسيًا ومهمًا في تجسيد فكرة الروائي وهي من غير

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص532، 533.

شك عنصر مؤتمر في تسيير أحداث العمل الروائي؛ إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخريات، إنما يستطيع الكاتب مسك زمام عمله و تطوير الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل الروائي، وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال من غير العناية وبصورة مدققة وسليمة في رسم كل شخصيّة، وتبيين أبعادها وجزئياتها»[1]، وتساهم الشخصيات أيضًا في بناء المتخيل الروائي وتشكيل تيماته.

وقد تأخذ هذه الشخصيات أبعادًا تستمدها من الواقع، فيمكن للروائي أن يقتبس شخصيات واقعية ويوظفها في متنه الروائي، إما رمزًا أو ترد بشكل صريح من خلال توظيف أسمائها الواقعية خاصة لتكريس موضوعات تاريخية وخلق عوالم تضرب في عمق الزمن الماضي،و«سواء كانت الشخصية -حتى في تصوّر بعض الروائيين أو النقاد- كائنًا ورقيًا أو بنية تخييليّة، فإنها تجد مرجعها في العالم الواقعي، باعتبار أن الرواية تنهض من المجتمع، أي أنّ ثمّة معادلًا لها في الكون الواقعي، هذا المرجع هو الكائن البشري. والدليل على ذلك وسم الشخصية الروائية باسم علم عند العديد- إن لم نقل كلهم- من الروائيين، بل أن البعض منهم يطلقون على شخصيّاتهم أسماء كشخصيات تاريخية»[2].

ومن الروائيين من يمزج بين توظيف الشخصيات الواقعية وهي الشخصيات التاريخية مثلاً والشخصيات التخييلية وذلك من أجل أن تكتسب أعمالهم بعدا جماليا متميزا، ففي روايات أحلام مستغانمي نجد ذلك المزج بين الشخصيات المستمدة من الواقع التاريخي للجزائر والأخرى المتخيلة، إذ«تتأسس الشخصية في روايات الكاتبة أحلام مستغانمي من مزيج يجمع الواقع بالخيال، وبفعل هذه المرجعية تتشكل لنا صورة تخييليّة عن هذا الإنسان الذي لا تعدو حقيقته أن تكون نصية. حيث أنها في النهاية ليست إلاّ حصيلة لهذا التواشج البشري واللغوي فهي ترتبط بالماضي لأنها تهتم بتجسيد أو رصد حقبة تاريخية ... ولا تهتم "أحلام مستغانمي" بكثرة الشخصيات في رواياتها، بل اهتمامها منصب على نوع هذه

---

[1]- نصر الدين محمد، الشخصيّة في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافيّة للطباعة العربية، السعوديّة، ع 37، ماي، جوان، 1980، ص20.

[2]-غانسون جوف، أثر الشخصيّة في الروايّة، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص08.

الشخصيات ودورها في تحقيق رسالة النص»[1]وهنا تكمن براعة الكاتبة والروائية التي توجه عنايتها الكاملة بشخصية أو شخصيتين "الشخصيات البطلة"، و تجعل لهذه الشخصية أهميّة كبرى من حيث إنها مرتبطة بالتاريخ الجزائري من جهة، ومن حيث الوظائف التي تقوم بإسنادها إليها من جهة أخرى، فضلًا عن الصفات التي تلحقها بها وهذا ما نلمسه خاصة في "الثلاثية".

أ/ تاريخية الشخصيّة المتخيلة:

إن الشخصيات مرتبطة بالتاريخ الجزائري روحيا وجسديا أحيانا، وتترك الروائية المتلقي والقارئ متعطشا إلى معرفة أكثر عن هذه الشخصيّة التي لا تقدمّها الروائية بشكل مباشر وإنما إمّا من خلال الأحداث، أو عن طريق المونولوج الداخلي والاستذكار. كما نلاحظ أن الروائية تهتم أكثر بالجانب الروحي والشخصي للشخصيّة أكثر من مظهرها. كيف لا و"خالد بن طوبال" فاقد لذراعه في الثورة التحريرية، وشبيهه في رواية "عابر سرير" فقد هو الآخر ذراعه إثر مظاهرات5 أكتوبر 1988م.

إذ«تقوم الشخصية في روايتي الكاتبة "أحلام مستغانمي" على الأساس السيكولوجي الذي يتخذ من الحياة الداخلية موضوعًا لها، نصادف الشخصيات بكامل أبعادها النفسية، بينما في الروايات التي تهتم بجوانب الحياة العامة، تكون معروضة في حسيّتها ومباشرتها، وبأقل ما يمكن من التعقيد السيكولوجي، وبالتالي فإن هذا الكشف النفسي قد ساهم في بناء الشخصيّة داخليا وخارجيا، وهذا بدوره عنصر من العناصر الحداثة في الرواية العربية الجديدة»[2]

إنّ تركيز الروائية على باطن الشخصيات هو سمّة من سمات الرواية الحداثية التي توغل في وصف أفكار وأحاسيس هذه الشخصيات، وليس في الروايات مبالغة في إعطاء أوصاف لشخصيات وإنّما تورد معلومات عنها بقدر ما يحتاج الموقف أو الحدث وتلبية لعطش القارئ المعرفي و التصوُّري، وهذا ما نجده في كل كتابات أحلام مستغانمي الروائية في ما يخص تقديم الشخصيّة لديها، وتعد هذه الأخيرة لدى هذه الروائية أكثر من كونها

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص204.

[2]- المرجع نفسه، ص205، 206.

مجرّد شخصيّة ورقية، فلأحلام علاقة تجمعها بأبطال رواياتها غير معهودة لدى الكتاب الآخرين، ذلك أنّها ترى فيها شيئا حقيقيا، خاصة وأنها لم تستطع التخلي عن شخصيّة "خالد" إلاّ بعد ثلاث إبداعات.

وهذا ما صرّحت به في مؤلّفها الأخير"شهيًا كفراق" حيث قالت: «بين ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"و"عابر سرير"، كنت قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد غدا (محرمي الأدبي) أسافر معه، أخلو به، أنسب إليه، يرافقني إلى مواعيدي،يتحكّم في خياراتي العاطفيّة، أستشيره في قراراتي السياسيّة، وكلّ ما يرفضه أو يترفّع عنه، ما كنت لأقبل به، هكذا، تسبّب "خالد بن طوبال" بكثير من خساراتي مقابل ارتفاع منسوب كرامتي، عادة، الكاتب هو من يتحكم في أبطاله إلاّ أنا، خلقت بطلا يتحكّم بي، وأخجل منه إن تنازلت عن مبادئي يوما، تدريجيا أصبح هذا الكائن الحبريّ هو من يدير حياتي، ويختار لي من أحبّ، ومن أعادي، والمناسبات الرسميّة التي أحضرها وتلك التي أقاطعها، بحسب سلّمه الشاهق في القيّم»[1]

وهكذّا خلقت الروائية لنفسها محرماً يتحكم بحياتها وفي قراراتها لذا قلنا أنّ علاقة هذه الروائية بالشخصيات غير معهودة، فقد ألفنا روائياً يتحكم بشخصيات أعماله الإبداعية، ولكن هنا حصل العكس فلا يمكن لأحلام أن تخطو خطوةً إلا وعين "خالد" تحرسها وتراقبها وتملي عليها ما عليها فعله، ومع من يجب أن تتحدث، أو تقاطع، وأين يجب أن تحضر، وأين لا يجب ذلك، إذ خلقت هذه الروائية رجلاً بقيّم عاليّة من الرجولة والأنفة، حتّى أصبحت تستحي إن هي يوماً تجاوزتها أو غيرت رأيها.

- وبعد هذا التقدّيم الموجز نأتي إلى تحليل أكثر الشخصيات بروزاً في الثلاثية وهي:

[1]-أحلام مستغانمي، شهياً كفراق، هاشين أنطوان، بيروت، لبنان، د ط، 2019، ص 35.

01/ شخصية "خالد".

وهي من أهم الشخصيات على الإطلاق بسبب معايشته لأحداث الثورة التحريرية، «فقد ذراعه في معركة مع الفرنسيين فتحّول إلى الرسم»[1]، حيث غذت ذاكرته سردية التاريخ في أغلب الأحيان.

ليس "خالد" شخصيّة تاريخيّة مستحضرة ولكنّه ذاكرة التاريخ، فهو يحمل جزءًا من تلك الذاكرة على جسده، هذا البطل وإن لم يرد في الكتب التاريخيّة لأنّه شخصيّة ثورية مبتكرة من وحي خيال الروائية، إلّا أنّه حمل من ذكريات التاريخ الجزائري ما عجزت كتب التاريخ أن تحمّله، فإضافةً إلى كمية الحقائق التي نقلتها ذاكرة خالد لنا نجد تلك المشاعر المشحونة في ما نقله، خاصةً وأنه خسر ذراعه في معركة ضدّ العدّو الفرنسيّ، والملاحظ في هذه الشخصية هو اجتماع الواقعي بالتخيلي، ذلك أن هذه الشخصية المتخيلة كما -أسلفنا القول- أن ذاكرته واقعية جداً، فكّل ما ذكره تقريباً هو ذو مرجعية واقعية بامتياز بدءًا من الأحداث، والزمان، والشخصيات التي ذكرها وصولاً إلى تلك الخيبات والنكبات التي عاشها الشعب الجزائري آنذاك، فكل ذلك كان حقيقياً واقعياً سبق للجزائر وشعبها أن مرا به.

فـ«البطل الأوّل وهو الراوي الرسام بدأ يروي سيرة حياته وهو في الخمسين من عمره وعاد بنا إلى شبابه ومراهقته الأولى وهو في سجن الكديّة معتقلاً ولم يتجاوز عمره الستة عشر عاماً، وعندما أصبح عمره خمسة وعشرين عاماً توفيت والدته فالتحق بالجبهة واشترك في أكثر من معركة حتى وصل إلى رتبة "ملازم"، تلك الرتبة التي تؤهله لإدارة المعركة واتخاذ القرارات العسكرية التي تتطلبها الظروف في ذلك الوقت، إلى أن أصيب في معركة على مشارف مدينة "باتنة" برصاصتين ترتب عليهما بتر ذراعه اليسرى لاستحالة استئصالهما، وهكذا عاش حياته الباقية بذراع واحدة الأمر الذي قلب حياته رأساً على عقب مختاراً الرسم حرفة يعتاش بها، وباريس وطناً بديلاً يمارس فيه حريّة حرم منها، ويساكن امرأةً رفض الارتباط بها إكرامًا لمبادئ اعتنقها»[2]

---

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 233.

[2]- المرجع نفسه، ص 234، 235.

عاشت هذه الشخصية أحداثًا مهمّة، وتنقلت في أماكن مهمّة أيَضًا ،مثل سجن الكّديا، والتقت بشخصيات تاريخيّة مهمّة، وتحدّثت عنها، تميزت هذه الشخصيّة بحبّها للوطن، وبتوجعها منه، فكثيراً ما جاءته محملة بحبها فقابلها أن حضن الأعداء ونفى الأحبّاء، تجدر الإشارة في هذا الحديث عن جملة قالتها أحلام عن هذه الشخصية المهمّة التي تكررت في الروايتين اللاحقتين والتي لم تستطع أحلام التخلص منها إلّا بعد مدة طويلة من الزمن، «على مدى عقد من الزمن خلت خالد بن طوبال أبي... أو حبيبي... لكن يوم مات اكتشفت وأنا أبكيه أنّه كان أنا... كنت بعد خيبتين أعود إليه، لثقتي بأنّه لن يخذل وهمي به، لقد غدا الحقيقة الوحيدة وما عداه افتراضي. أبيّاً عصيّاً شهيّاً في عنفوانه الأخير، يحدث أن أفتقد صوته وأجوبته الذكيّة بمسحتها التشاؤمية الساخرة... كلّما تماديت في اشتياقه غدا (شهيا كفراق)، وهل أشهى من مفارق؟!

كنت أدري أنّ كلّ الأشياء هذه المرّة ستحدث بيننا لآخر مرّة، وأنّ الرّواية القادمة ستكون لقاءنا المنتظر، كما فراقنا المقدّر الذي أجلته على مدّى روايتين، والذي سيكون هذه المرّة، أبديّاً، فلا بدّ لخالد من أن يموت أخيراً»[1]، يأتي كلام أحلام أشبه بالبوح أن هذه الشخصيّة كانت في الحقيقة "هي" أحلام بذاكرتها، وعنفوانها، وحبها وسخطها، بكرامتها ووجعها وتعلقها بـ"حياة" أي (الوطن)، وكأن أحلام كتبت مؤلفها الأخير "شهيّا كفراق" لخالد لا لسواه، فهو بكلّ صفاته تلك شهيّا كالفراق، وأنها تحتاج لتفارقه لتبدأ من جديد، وإذ بها كتبت روايتها "الأسود يليق بك" دونه، لتعاود رثائه في مؤلفها الأخير "شهياً كفراق".

وهل يمكن لشخص أن يفارق ذاكرته؟!

فـ"خالد" ليس كأي شخصيّة إنه ذاكرة أحلام التاريخية، لّا، بل ذاكرة الجزائر التاريخيّة، الذي أحبّ "حياة" أي (الوطن) وظل وفيّا لها مهما فعلت، فهي التي تزوجت من ضابط عسكري ذي نفوذ وسلطةٍ وتركت "خالد" يعاني الغربة والتغريب.

[1]- أحلام مستغانمي، شهيًا كفراق، المرجع السابق، ص 36، 37.

02/ شخصية "حياة عبد المولى".

أمّا **بطلة الرواية الثانية: "حياة"** فهي البطلة التي «ظلت عاقرًا في الأجزاء الثلاثة تحلم بمن يحقق لها حلم الأمومة (...) هي ثابتة في الروايات كلّها (...)، لها جبهة عالية، وحاجبان سميكان، وعينان واسعتان ذات لون عسلي متقلب، شعر طويل أسود، تلبس ثوباً أبيض في اللقاء الأوّل، وهي بعمر اللوحة الأولى التي رسمها البطل الأوّل أي من مواليد 1957»[1]

قدّمت الروائية أوصافًا لـ"حياة" عكس البطل "خالد بن طوبال" التي ركزت فيه أكثر عن وصف شخصيّته وأعماقها وجعل القارئ يكتشفه انطلاقاً من استذكاراته، إلّا فيما يخص مقطع سردي واحد. قدّمت فيه "أحلام مستغانمي" ملامّح "خالد بن طوبال" «فيك شيء من زوربا شيء من قامته، من سمرته، وشعره الفوضوي المنسق، وربما كنت فقط أكثر وسامة منه، أجبتك يمكن أن تضيفي كذلك إنني في سنه وفي جنونه وتطرفه، وأنّ في أعماقي شيئاً من وحدته، من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائماً إلى هزائم»[2]، والشيء نفسه مع "حياة". فهي شخصية متخيلة وإن كانت كذلك فهذا لا يعني أنّها لا تمد للتاريخ الجزائري بصلة، فهي الوطن بحد ذاته والجزائر نفسها، تتميز هذه الشخصية بثباتها في كل الروايات فهي «فتاة جزائرية ذهبت إلى فرنسا لإكمال تعليمها حيث التقت بالبطل الرسام، وحدثت بينهما قصة حب انتهت بالفشل إذ تزوجت هي من ضابط كبير في الجزائر، يكبرها كثيرا في السن، رأت فيه الأب المجاهد الذي حرمت منه، فقد استشهد والدها على عتبات الاستقلال وكان عمرها خمس أو ستة سنوات فهي لا تعرف عن والدها المعلومات التي تجعله القدوة لها وإن كان فيها من صفاته الكثير بحكم الجينات الوراثية»[3]

هذه الفتاة التي أحبّها "خالد بن طوبال" والتي أعجب بها منذ لقائهما الأوّل في ذاكرة الجسد حيث قال: «لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر، ذلك الجمال الذي يخيف ويربك، كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عاديّة بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك

---

[1]- ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 233، 235.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص 215.

[3]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 236.

ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على وجهك في استدارتهما الطبيعيّة، وربّما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه الفاتح، كدعوة سريّة لقبلة، أو ربّما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب»[1]

فـ"حياة" رغم بساطتها استطاعت أن تأسر قلب "خالد" منذ لقاءها الأوّل به، وكيف لا وهي "الوطن" وهي العشق الذي لم ينله "خالد" تشترك الروايات كلها عدا رواية "الأسود يليق بك" في إدراج شخصيّة "حياة عبد المولى". المتخيّلة «إذ يتم وصف المرأة في رواية ذاكرة الجسد من خلال الصورة التي يقدمها الراوي لشخصيّة حياة، هذه المرأة التي شغلت فكره وكانت موضوع رغبته بالأساس فيشير إلى شعرها الطويل وعينيها العسليتين وجبهتها العالية، وحاجبيها المستديرين. ومن ثمة لا يلبث أن يربط وصفه لها، بوصفه لقسنطينة، مدينة طفولته ونضاله فيقول مخاطباً إيّاها "فيك شيء من تعاريج هذه المدينة. من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها، من هذا النهر الزبديّ الذي يشطر جسدها من أنوثتها وإغرائها السرّي ودوارها»[2]. أمّا عن الشخصيات الثانوية التي تمّ ورودها في رواية "ذاكرة الجسد" والتي لها دورٌ في إرساء المادة التاريخية في الرواية نجد:

03/ شخصية "سي طاهر عبد المولى".

تؤدي هذه الشخصيّة الثورية دور والد البطلة "حياة عبد المولى" وهو أيضاً صديق "خالد بن طوبال" أيام الثورة التحريرية المجيدة، وهو أيضاً قدوةً له، ومثال عن المجاهدين الذين ضحّوا بالنفس النفيس في سبيل استرجاع هذا الوطن، تُذكر هذه الشخصيّة على لسان "خالد" إثر معرفته "لحياة" ويحكي لها عن والدها المتوفى في الثورة والذي تجمعه علاقة به، فهي لا تعرف عن والدها شيئًا بحكم انّه استشهد وهي طفلة صغيرةٌ ، أرادت "حياة" أن تعرف معلومات وتفاصيل عن والدها الذي تجهله تماماً، «كنت أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حمّلتني السنوات من ثقل»[3]، فقد كان ذاكرتها الغائبة وكانت مستقبله المجهول، إذ بدأ "خالد" استذكاره واتخذ من والدها نموذجاً عن المجاهد الجزائري إبان الثورة، حينما التقت بخالد في معرض للّوحات

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 54.

[2]- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، د ط، الجزائر، 2013، ص 63.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 93.

الخاص به في فرنسا وحين طلبت منه أن يخبرها عن والدها قال: «سأحدثك عنه حبيبتي.. فلا أسهل من الحديث عن الشهداء تاريخهم جاهز ومعروف مسبقاً كخاتمتهم، ونهايتهم تغفر لهم ما يمكن أن يكونوا قد ارتكبوا من أخطاء»[1]

ومن هنا ينطلق "خالد" في وصف هذه الشخصية، ولكن وصفاً باطنياً فقط فقد غاب الوصف الفيزيولوجي وحّل محله الوصف الداخلي، فكثيراً ما وصف نضال رفيق دربه "سي طاهر عبد المولى"، وكثيراً ما تحدث عن شهامته وروحه القتالية ووطنيته التي تفوق جميع التصورات ممّا جعله قائداً لصفوف المجاهدين، وقدوةً لخالد أيضاً، ترد عدّة مقاطع سرديّة في الرواية تتولى لفّ هذه الشخصيّة بالوصف المعنوي خاصةً وهي تمثل نموذج المجاهد الجزائري، لذا نجد أنّ الروائية اعتنت بتفاصيل ذكر هذه الشخصيّة (المجاهدة) ومن مثلها، إذ تقول: «هناك أسماء عندما تذكرها، تكاد تصلح من جلستك، وتطفئ سيجارتك. تكاد تتحدّث عنها وكأنك تتحدث إليها بنفس تلك الهيبة وذلك الانبهار الأوّل.

ولذا ظلّ لاسم سي طاهر هيبته عندي. لم تقتله العادة ولا المعاشرة، ولم تحوّله تجربة السجن المشترك ولا سنوات النضال، إلى اسم عادّي لصديق أو جار. فالرموز تعرف دائماً كيف تحيط نفسها بذلك الحاجز اللّامرئي، الذي يفصل بين العادي والاستثنائي، والممكن والمستحيل في كل شيء»[2]، قد كان لشخصيّة "سي الطاهر عبد المولى" أثر كبير على "خالد" الذي ظل بعد استشهاده يحتفظ بنفس تلك المشاعر تجاهه من وقار وهيبة، ففي أكثر من مقطع سردي يستذكر فيه "خالد" هذه الشخصيّة إلّا وطوّقها بكل معاني النضال والفخر والشجاعة والبسالة والروح النضالية. خاصةً وقد كان هذا الأخير هو من كان السبب وراء التحاقه بصفوف الثورة، فمعه اختبر الحرب والاعتقال، يقول خالد: «في سجن (الكّديا) كان موعدي النضاليّ الأوّل مع سي طاهر. كان موعداً مشحوناً بالأحاسيس المتطرِّفة، وبدهشة الاعتقال الأوّل، بعنفوانه.. وخوفه... كان السي طاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوماً بعد آخر يدري أنّه مسؤول عن وجودي يومها هناك. وربّما كان يشفق سرّاً عليّ(...) لقد خلقت

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

السجون للرجال»[1]، كانت شخصيّة "سي طاهر" تعدّ نموذجا للمجاهد الفدائي الجزائري الجاهز لفداء بلده بالنفس والنفيس يواصل الحديث عن السي طاهر فيقول:

«كان سي الطاهر استثنائيّا في كلّ شيء (...) لقد خلق ليكون قائدا كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد، والأمير عبد القادر، وأولئك الذين يمكنهم أن يغيّروا التاريخ بخطبة واحدة،(...) كان من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربي بن مهيدي، ومصطفي بن بولعيد، الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم»[2].

تتشكل معالم شخصية "سي طاهر" في رواية "ذاكرة الجسد" في السرد من الوصف أثناء الحوارات التي ربطت الشخصيتين الرئيسيتن "خالد بن طوبال" و"حياة" فاجتمع في الحوار الواصف ذي الخاصية الإخبارية لما هو معنوي أكثر مما هو مادي، ما يمكن أن يُثري هذه الشخصيّة المبجلة من صورة ذات معانٍ مشحونة بروح الوطنية والفداء، والذي لابد حسب قول "خالد" أن تحتوي الثورة على أمثاله، إذ تجدد ذكر هذه الشخصية واستذكارها حيث قال عنها أيضًا:

«أدركت أنه كان لابد للثورة في أيّامها الأولى من رجال مثل سي الطاهر،بذلك العناد، وتلك الثقة المطلقة بالنفس، حتّى يفرضوا أرائهم وسلطتهم على الآخرين، لا حبّا بالجاه والسلطة، بل للمّ شمل الثورة وعدم ترك مجال للخلافات والاعتبارات الشخصيّة، وحتّى لا تموت تلك الشعلة الأولى وتبعثره الريّاح...»[3]

لم تكن ذاكرة "خالد بن طوبال" ثقيلة بالمواجع فقط وإنّما محمّلة بأسماء ثقيلة أيضًا، في ساحة الجهاد، والتي كانت لها عليه أثراً كبيراً خاصة من حيث تكوين شخصيته الفدائية والنضالية، وكلّ الوصف المذكور عن شخصية سي الطاهر لم تأت فقط لتجيب عن أسئلة "حياة" (ابنته) وإنّما رّوت فضول القراء أيضًا، وهكذا يظهر بأن الشخصيات في النصوص الأدبية الروائية المستغانمية تشتغل على أكثر من مستوى، فضلا عن دورها الرئيس في بناء أحداث الرواية.كما رأينا فيما سبق.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 27، 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 29-39.

[3]- المصدر نفسه، ص 314.

04/ شخصية "هالة لوافي":

هي من أبرز الشخصيات المتخيلة في رواية "الأسود يليق بك"، حيث كانت تسرد لأكثر من مرّة أحداث "العشرية السوداء" لأنّها تحدّت الإرهاب بمواصلة الغناء، حيث ركزت الروائية في وصف خصالها التي اكتسبتها من مسقط رأسها "مروانة" «هشّة وقويّة، متمنّعة وشهيّة، امرأة بأخلاق رجاليّة، تتحدى القتلة..وتأبى الجلوس إلى طاولة اللصوص»[1]، وفي تعبير آخر تصفها به: «امرأة بسيطة كالناي، قريبة ككمنجة، أنيقة في سوادها كبيانو، حميميّة كعود. هي كل الآلات الموسيقيّة في امرأة. إنّها أوركسترا فيلارمونية للرغبة، وبالرغم من ذلك لن يتسنّى لك العزف على أيّة آلة فيها»[2]، يجتمع الوصفان في إبراز خصال "هالة" التي ورثت من منطقتها عزة النفس والكبرياء، «هي سليلة "الكاهنة"؟ امرأة لم تخسر حربًا واحدة على مدى نصف قرن. كلّما تكالب عليها الأعداء، وتناوب الخصوم على مضاربها، خسروا رهان رجولتهم في تركيع أنوثتها. من حيث جاءت تولد النساء جبالاً.. »[3]، تمضي الروائية في وصف "هالة" التي تقتصر وظيفتها في استحضار الأحداث عبر ما تقصّه عن كلّ ما مر به أخوها "علاء".

05/ شخصية "علاء لوافي".

تعد هذه الشخصية المتخيلة من أبرز الشخصيات التي تولد الحدث التاريخي في النّص الروائي، فعلاء شاب في مقتبل العمر يدرس بجامعة قسنطينة تخصص طب، لم تكن له أيّة ميولات سياسية أو حزبية، لكن شاءت الأقدار أن يصعد الجبل مرغمًا من جماعات إرهابية، وما إن استطاع الهرب منهم حتى زج به في السجن من طرف قوات الأمن، وعاش حياته في صراع نفسي هارب من الاثنين، حيث ركز السرد على وصف ذلك الصراع بدلاً من وصفه شكليًا، وهذا المقطع السردي يوّضح هذا الكلام: «كان يكره أصحاب البزاة وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضى عمره مختطفًا بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأً في كلّ تصفية حساب، يحتاج إلى لحيته حينًا ليُثبت لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليُثبت

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص280.

[2]- المصدر نفسه، ص312.

[3]- المصدر نفسه، ص327.

للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليُصدقها القتلة»[1]، ومن هذا المقتبس الذي يبيّن دور هذه الشخصية في خلق أحداث متخيلة فقط كنموذجً لما كان يحدث حينها.

06/ شخصية جد "هالة".

من الشخصيات التي كان حضورها ضئيلاً جدًا في متن الرواية، واقتصر دورها في استحضار تاريخ "الثورة التحريرية" في بدايات الرواية عن طريق الساردة، ومن أمثلة ذلك أنّه «روى لها أنّه أثناء حرب التحرير كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاندي" والمدرعات الفرنسيّة مقبلة يُنادي منبهًا أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلقف صداه "تزّاس" في الجبل الآخر ثم الآخر... »[2]، ويبدو من ذلك دوره في استحضار زمن الثورة في محكيات متخيلة، وكأنّه جاء ليذكرنا بهذه الفترة المفصلية من تاريخ الجزائر كما –مما لاشك فيه- أنّه غرس في حفيدته خصالاً جميلة من ذلك الزمن، جعلها تتخذها مبادئ أسهمت في تغيير مسار السرد ومصير "هالة" .

ب/ تاريخية الشخصية التاريخية:

وظفت الروائيّة إلى جانب الشخصيات المتخيّلة شخصيات من الواقع التاريخي، وذلك تلبيةً لدواعي فنّية تتجلى من خلال هذا المزج بين العالمين الواقعي والمتخيّل.

01/ شخصية "مصطفى بن بولعيد".

كثيرا ما نجد في تلك النّصوص أسماء ثورية ثقيلة لشهداء الجزائر أمثال "مصطفى بن بولعيد" الذي أخذ حيزاً من الذاكرة والسرد معاً، فقد جاء عن "مصطفى بن بولعيد" وآخرين ممّن جاهدوا إلى جانبه:

«في زنزانة رقم 8.. المعدّة لانتظار الموت، كان ثلاثون من قادة الثورة ورجالها الأوائل، ينتظرون موثّقين، تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم، بينهم مصطفى بن بولعيد والطاهر الزبيري ومحمد لايفا وإبراهيم الطيّب رفيق ديدوش، مراد باجي مختار وآخرون، كان كل

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص70.

[2]- المصدر نفسه، ص64، 65.

شيء معدّا للموت يومها، حتّى إنّ حلاق مساجين الحقّ العام، أخبر الشهيد القائد مصطفى بن بولعيد في الصباح، أنّهم غسلوا المقصلة أمس، وأنّه حلم أنّهم (نفذوا)»[1]

يملك السرد خاصية أو ميزة ملأ الثغرات، كما يملك أيضًا حرية تخيل تلك الأحداث فيما يخص الشخصيات التاريخية الحقيقية الواردة في الرواية ومن هذه النافذة يلج التاريخ إلى العالم السردي المتخيّل، وهذا لا يمنع أن التاريخ الموظف لا يزال يحتفظ بمصداقيته ولو كانت نسبية، فأغلب الأحداث كانت حقيقيّة، نحو:«يوم 10 نوفمبر عام 1955، بعد صلاة المغرب، وبين صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساءً بالتحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه، قد هربوا من الكّديا، وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد سوى إلى المقصلة (...) بعد ذلك سقط القائد مصطفى بن بولعيد و بعض من فروا معه، شهداء في معارك أخرى لا تقل شجاعة عن عملية فرارهم، فتصدّروا برحليهم كتب التاريخ الجزائري وأهم الشوارع والمنشآت الجزائريّة، بينما نفذّ حكم الإعدام، في من ظلوا بالزنزانة، دون أن يتمكّنوا من الهروب (...) ولم يبق اليوم من السجناء الأحد عشر الذين هربوا من الكّديا، سوى اثنين على قيد الحياة. ومات الرجال الثمانية والعشرون الذّين جمعتهم الزنزانة رقم ثمانية يوماً، لقد كان مقرّراً أن يكون... مصيرهم واحداً»[2]، يُفيد توظيف الأحداث الحقيقية في إعطاء مصداقية أكثر للمتن الروائي خاصةً وأنّها سمّة تُرافق الروايات الموظفة للتاريخ، خاصةً منها الروايات التاريخية.

02/ شخصية "محمد بوضياف".

أمّا في رواية "فوضى الحواس" فالشخصية التاريخية الثورية فيها حاضرة بداية من الإهداء، فهي أوّل ما خطته أناملها في الرواية وقد أرادته موجهاً بدايةً إلى الرئيس الراحل "محمد بوضياف" الذي يشغل عدداً هاماً من المشاهد السردية في الرواية . ونلمسه انطلاقا من الإهداء الذي خصته أحلام مستغانمي لمحمد بوضياف حيث قالت:«محمد بوضياف.. رئيسًا وشهيدًا (...) وقتها ورجال أوّل نوفمبر يرحلون»[3]

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 298.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 298، 299.

[3]- المصدر نفسه، ص 05.

يأتي هذا الإهداء بين الجزء الأوّل "ذاكرة الجسد" والجزء الثاني "فوضى الحواس" بين تصريح وتلميح لموضوع الرواية، وهو أوّل ما يواجه القارئ فيفتح له مجالاً تاريخيًا عظيمًا عظمة هذا الرجل، فقد جاء هذا الرجل لينقذ الجزائر وأحلام الجزائريين من هاوية اليأس، فهو امتداد لزمن الثورة وحب الوطن والفداء، وهو رمز للحبّ الصادق النقي كما يعدّ رمزاً لمشروع شهيد لم تنل منه المنايا، وواصل جهاده لآخر نفس فيه قاطعًا على نفسه عهدًا أن تحيا الجزائر، والموت لكل من أراد لها غير ذلك. ونجد تجلي تيمة "الثورة التحريرية" من خلال تجلي هذه الشخصية المجاهدة التي ارتبطت بها في زمن غير بعيد، مما جعل مجرد ذكر اسم في مقام اسمه هو بمثابة استحضار لكلمة "الثورة" أو "جهاد"، وهذا ما عبّرت عنه هذه الأسطر من رواية "فوضى الحواس":

«كنت أرى في قامته الوطن، وبقوّته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التّحرير، ما يبرر اشتهائي له. واحتفائي به إكراما للذاكرة»[1]

تؤدي الشخصيات التاريخية _أهمها شخصية محمد بوضياف_ والأمكنة دورًا هامًا في استحضار التيمة التاريخية على المدار السردي لرواية "فوضى الحواس"؛ فهي تؤدي الدّور نفسه الذي أدّاه الاستذكار في رواية "ذاكرة الجسد"، وتحقق هذه الأخيرة توليفة بين الحاضر/ جزائر ما بعد الاستقلال والماضي/ جزائر ما قبل الاستقلال.

ولكن بداية تجدر الإشارة إلى أن بطلي رواية "ذاكرة الجسد" عاودا الظهور في رواية "فوضى الحواس" – وبغض النظر عن ما إذا أسند إليهما صفات أخرى أم لا- فقد برعت "أحلام مستغانمي" من خلال لعبة سردية أتقنتها في إعادة تشكيل شخصيات في رواية سابقة لها ضمن قالب حكائيّ آخر يمتّد منه و يختلف عنه في آن واحد!

«فلا شك أنّ صورة الرواية الأولى "ذاكرة الجسد"، قد بقيت مؤثرة على قراء "فوضى الحواس"، بل إن ذلك التأثير يتجاوز القارئ لينفذ إلى الكاتبة نفسها، التي أبدعت سيناريو آخر لأحداث "ذاكرة الجسد" فها هو خالد بن طوبال، حياة زوربا، قسنطينة، يعودون إلى الواجهة، ولكن بأشكال متجددة، هكذا نجد الكاتبة تعيد كلمات، جمل، هواجس، صور،

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 39.

شخصيات الرواية الأولى، كما تستعيد همومها بلفظ ذاكرة الجسد على امتداد الرواية، كأنها تستمد نسغها حياة فوضى الحواس، التي تبدو أحيانًا موعودة في أديم الرواية السابقة...»[1]

لكن دائما أسندت للشخصيات الأدوار والصفات نفسها وهذا ما يجعلنا نركز أكثر على دراسة شخصيات تاريخية جزائريّة أخرى في الرواية، فقد كرسنا اهتمامنا بشخصية "محمد بوضياف"، هذه الشخصية التاريخية التي كثيراً ما دار السرد حولها في الرواية ذاتها، ولقد عهدت مستغانمي أن تمزج بين وصف الشخوص بالأحداث التي قامت بها ذلك أن ذكر ما تفعله هذه الشخصيات يساعد القارئ على التعرف أكثر بها خاصةً إذا كانت شخصيات من صلب تاريخ الجزائر العظيم، أو شخصيات عظيمة وأسماء ثقيلة صنعت هي التاريخ، تأخذنا هذه المرّة الروائيّة إلى مرحلة ما بعد الاستقلال، حيث كانت الجزائر تتخبّط في أزمات سياسيّة، ومتاهات فكرية، ومذهبيّة، هددت استقرار البلد وأمنه، فأصبح من الضروري استدعاء اسم المجاهد "محمد بوضياف" النقي الطاهر ليعيد الأمان والطمأنينة في نفوس الشعب الجزائري:

«منذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التاريخ"

أليس التّاريخ (هو من يمنع المستقبل من أن يكون أي شيء)؟

الآن..لم يعد له من العمر

لقد أصبح له أخيرًا عمر أحلامه، تلك التي جاءت متأخرة بجيلين أو أكثر الآن.. في هذا العمر هو يتعلّم المشي من جديد على تراب الوطّن لم يمش عليه يوماً بحريّة ولا بأمان. فقد طاردته فرنسا أرضاً وجواً ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956، وهي تعبر أجواء البّحر الأبيض المتوسط في رحلة تقلّهم من المغرب نحو تونس فحوّلت وجهتها نحو فرنسا...»[2]، وتضيف:

[1]- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 185.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 240.

«فاقتادت بوضياف مع رفاقه الأربعة: أحمد بن بلة وآيت أحمد ومحمد خيذر ورابح بيطاط موّثقي الأيدي نحو معتقلاتها، أمام اندهاش العالم الذي لم يكن قد سمع ببدعة خطف الطائرات (...) فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح (الزعماء الخمس) أحراراً حتّى أرسل بن بلّة وقد أصبح رئيساً، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963، وهو يغادر بيته واقتيد من مكان إلى مكان، حتّى انتهي به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء، حيث خَبَرَ رجل الثّورة الجزائرية الأوّل، قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطن، أقسى عليك من أعدائك. وهو ما اكتشفه بعده بسنتين، بن بلة نفسه، عندما جاءه بومدين ذات حزيران (أيضًا) من سنة 1965 فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن، ليخرج منه بعد خمسة عشرة عاماً عجوزًا»[1].

يتم عرض الشخصيّة التاريخيّة كما أسلفنا القول بالاعتماد على ما تقوم به أو ما عاشته من أحداث، فالشخصيّة التاريخيّة ترتبط أساساً بتاريخ وحدث معينين أسهم كلاهما في سطوع نجم هذه الشخصيّة أو أفوله، فهي في الأساس شخصيات فاعلة و مساهمة في بناء تاريخ معين من خلال الخوض في أحداثه، كما لها الدور نفسه في بنائه في المتن الروائي، فمن الحديث عن محمد بوضياف تسنى لنا معرفة الكثير من الأحداث التاريخيّة التي شارك فيها مع مجاهدين آخرين، كما تسنى لنا أيضاً معرفة الوضع السياسي الجزائريّ بعد الاستقلال، و بهذا أضحى التاريخ جزء من الشخصية، والشخصيّة جزء من التاريخ أيضاً.

يعود بنا السرد ليلف شخصية "محمد بوضياف" بالسرد فيقول:

«أمّا بوضياف الذي لم يطالب يوماً بالسلطة، وإنّما رفض منذ البدء أن يكون قد كافح ليحرّر وطناً من الاستعمار، كي يسلمه لدكتاتورية الحزب الواحد، فقد تساوى عنده الحاكمان، يوم اختفى، لم يوجد من بين رفاقه أحد ليسأل أين ذهبوا به!

فمضى بذلك القدر الهائل من الغياب، كما عاد بهذا القدر الهائل من الحضور وتذكرّوه، هكذا فجأة، بعد ثلاثين عاماً، وقد شبعوا وانتفخوا وملؤوا جيوبهم وأفرغوا جيوب الجزائر. وانسحبوا، تاركين لنا وطناً مرهوناً، فقد كان الوحيد الذي مازال على ذلك القدر من

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق ، ص 241.

النّحافة.. والنزاهة.. ولم يجلس يوماً حول طاولة الصفقات المشبوهة للسّلطة، كان لابدّ من اسمه ليعيد الثّقة إلى شعب لم يعد يثق بشيء»[1]

هكذا استغلت الروائية الأحداث التاريخيّة بالجزائر لوصف "بوضياف" فقد كان بمثابة بصيص الأمل الذي تعلق به الشعب الجزائري بعدما أغرقوه في خراب عارم، وبهذا اقترن اسمه بالطهارة، والنزاهة، والشرف، والوفاء، والجهاد، وهذا ما أفرزته مواقفه المشرفة والبطوليّة. يمضي السرد في وصف هذه البطولات بقوله:

«جاؤوا به. قيل له الكلمات التي لم تصمد أمام شيخوخته (الجزائر في حاجة إليك.. أنت الرجل الذي سينقذها)

فقام العجوز غسل يديه من طين الآجر، وذاكرته من الحقد، فقد آمن دائما أنّه لا يمكن أن تبني شيئاً بالكراهية. وكان له قدرة مذهلة على الغفران، فاحتضن من نفوه ومضى نحو موطنه. فمنذ الأزل لم يحدث أن نادته الجزائر ولم يستجب لندائها»[2]

فمن مثّله وهب حياته للوطن ولا يمكنه أن يأخذ الوطن على محمل شخصي، فوطنه يعني له كل شيء، ولا وقت له لتصفية حسابات قديمة فالوطن ينادي ولا بد أن يستجب:

«ها هو ذا..

يرتدي بذلةً لم يتوقع أنّه سيرتديها لمناسبة كهذه، يتعلم المشي أمامنا. يتعلّم الابتسام لنا، يرفع يده اليمنى ليحيّينا بخجل، كمن يعتذر عن يد لم تحمل يوماً سوى السلاح. والآجر، ولم تكن مهيأة لمثل هذا الدّور..

ها هو ذا بوضياف..

يأتينا مشيًا على الأقدام، مشيًا على الأحلام، فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنيّة، وجيل لم يسمع باسمه قبل اليوم، ولكنّه يرى في قامته تاريخ الجزائر في عظمتها الخرافية

ها هو ذا..

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 241، 242.

[2]- المصدر نفسه، ص 242.

ليست أقدامه التي كانت تبوس تراب الوطن مع كلّ خطوة، إنّما تراب الجزائر، هو الذي كان يحتفي بخطاه، ويقبّل حذاءه.فلا تملك القلوب إلا أن تهتف: أيها التاريخ توقف.. لقد جاءنا رجل من رجالك»[1]

جاء هذا المقطع السردي في محاولة لإشباع شغف القراء بهذه الشخصية ورداً على الكثير من الأسئلة، أهمها واقع الشارع الجزائري مع قدومه، فالرواية لا تجسد التاريخ، وإنما تجسد رؤيا وتصورًا وهذا ما عمل هذا المقتبس السردي مضافًا إلى سابقيه على الاشتغال عليه، فإحاطة رجل مثل بوضياف بكلّ هذا الوصف المثالي والحفاوة السرديّة النابعة من مواقفه المثاليّة أيضًا لا يمكن إلّا أن تكون نهايته استثنائية فهو الذي «قال يومها لزوجته (كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي.. فلا ثقة لي في هؤلاء!

وعندما سألته إن كان جاء إذن بنيّة الانتحار. أجابها بمن لا مفرّ له من القدر)إنّه الواجب.. كلّ أملي أن يمهلوني بعض الوقت»[2].

فقد كان يعلم أنّه بعد ما عاناه من ويلات وصعاب أنّ ضريبة حبّ الوطن غالية، ويمكن أن تكون حياته هي الحل الوحيد لتسديدها، وكيف لا تكون نهايته استثنائية وقد كانت على مرأى ومسمع كل الشعب الجزائري أثناء إلقائه لخطابه على الشاشة. «فآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرةً من دار الثقافة في عنابة، ولكن، لم يكن يصلني منه الكثير، فاكتفيت بتأمله لأوّل مرّة دون أن أدري أنّني أتأمل ذلك الرّجل في حضوره الأخير (...) كان بوضياف يخترقك بعينيه الحزينتين، لهما ذلك الحزن الغامضّ، الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله، عينان تعرفان تدّرب الوطن على الغدر منذ الأزل، عينان تغفران وتنسيان، مذ داهمهما حزن المنافي، وإحساس عميق بخيانة الرّفاق، فلم يعد يغادرهما حزنهما ولا عادتا تقويان على الضحك، وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك مولياً ظهره إلى ستار القدر.. أو ستار الغدر يبدو واثقًا وساذجًا وشجاعًا وبريئًا»[3].

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 244.

[2]- المصدر نفسه، ص 244.

[3]- المصدر نفسه، ص 336.

شهد الجزائريون الأمل ينطفئ أمام أعينهم وتحت دهشة شعب بأكمله رحل من كان قد غير قدر الجزائر أيّام الاستعمار الفرنسي، وقد كان بإمكان أن يغيره بعده أيضاً «رجل في الثانية والسبعين من عمره، قضى نصف حياته في مكافحة الاستعمار، والنصف الآخر منفياً من وطنه، رجل نفي حتّى من الذاكرة الوطنيّة، ألغي حتّى من الكتب المدرسيّة، ثم جاء به التّاريخ رئيساً بعد ثمانية وعشرين عاماً من المنفى... منذ أربعين سنة في الشهر نفسه اقتاده رفاقه إلى سجون الصحراء. ثم جاء به الوطن كي يحكمه 166 يوماً. وها هو يكافئه ذات حزيران. بكفن! وابل من الرصاص مقابل خمسة أشهر من الحكم»[1]

تابعت الروائية تقديم شخصية "محمد بوضياف" حتّى دنو أجله ومن خلال جنازته المهيبة، ففي الرواية المستغانمية قلب لأنماط السرد المعهودة التي تتكفل فيها الشخصيات بتولي سرد الأحداث أو القيام بها، فهنا كل عنصر يحقق الآخر ويُفعِّله على مدار الرواية، إذ يمكن للحدث أن يضيء جانباً من الجوانب الشخصيّة كما تحقق الشخصيّة الحدث وهذا التفاعل بين المكونات السرديّة يضفي انسجامًا وديناميكيّة للنّص الروائي.

«إن موته قد يكون حادثاً لا حدثاً في تاريخ الجزائر، وطن يغمى عليه، يدخل حالة من الهستيريا، يبكي رجاله كالأطفال في الشوارع (...) رجل لم يمش يوماً باطمئنان على تراب الوطن، تحمله القلوب، أمواجاً بشريّة نحو التراب... هذا الوطن الذي لم يهدِ إليه حياةً على قياس أحلامه أهدى إليه جنازةً على قياس حياته، جنازة لرجل عبر الحكم مشياً على الأقدام.. 166 يوماً لا غير. ولكنها جنازة ليست في متناول أولئك الذين حكموا أوطاناً ربع قرن بجيش من المخبرين، متسلطين على شعوب طعنها الذّل الأزليّ هؤلاء الواثقون من ولاء الدبّابات لهم، عليهم أن يجرّبوا الموت مرّة ليختبروا رصيدهم في جنازة.. فيذهلوا!»[2]

حقق التاريخ وجوده من خلال وجود شخصية "محمد بوضياف" فقد وجد له متنفساً يخرج من خلاله إلى العالم التخيلي، فعلى امتداد المتخيل السردي تقوم الروائية بإعطاء القارئ توليفة من المعطيات التاريخية والتخيلية التي تنسجها من خلال تفاعل مكوّنات الرواية؛ لنشهد في الأخير نسجًا فنيًا يصعب تفريق أحدهما عن الآخر لأنها صارت كلاً

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 327-337.

[2]- المصدر نفسه، ص 338، 339.

متكاملاً واستحالة فكها عن بعضها، لأنها تجعل من الخيال ملتحماً مع الواقع كما تعمل على تداخل مكونات الرواية، إذ لا يمكن أن يذكر اسم شخصية مهمة في التاريخ دون الحديث عن أهم الأحداث والمواقف التي جعلت من تلك الشخصية تاريخيّة، والعكس صحيح فلا يمكن الحديث عن أحداث دون ذكر محدثيها أيضاً، وهذه طريقة متميزة في نقل التاريخ.

يتيح السرد مرة أخرى لشخصية "بوضياف" الظهور، فتطفو مرّة أخرى على وجه النّص بقليل من التفصيل، فقد ورد في حوار من النص:

«صدقت منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره حتّى السفر إلى الجزائر، فبموته مات شيء فينا. عندما جاؤوا به متضرّعين كي ينقذ الجزائر ويكون رئيسها، ما ظنوا أنّ ذلك الرجل الذي جبلته السجون والمنافي وخيانات الرّفاق، على هزاله، ما كان يصلح لإبرام صفقة فوق الجثث...»[1]

وبالإضافة إلى شخصية "محمد بوضياف" ذكرت في رواية "فوضى الحواس" شخصيات أخرى بارزة في التاريخ الجزائري، فكانت "أحلام مستغانمي" لا تفوت فرصة واحدة لذكر إحدى هذه الشخصيات المهمّة، إذ يمكن لأي منهم أن يظهر في الرواية كاسم شارع من شوارع الجزائر المسماة باسم شهدائها الأبرار وهذه نماذج عن ما سبق ذكره:

«أنا أسكن شارع العربي بن مهيدي.. إنّه شارع متفرّع عن ساحة الأمير عبد القادر حيث يتم الاعتصام»[2]، وفي موضع آخر تقول:

«أمام مقهى (الميلك بار) الذي أجتازه بخوف بالغ، أتذّكر فجأةً (جميلة بوحيرد) التي، أثناء الثورة، جاءت يوماً إلى هذا المقهى نفسه متنكرّة في ثياب أوروبيّة، وقد طلبت شيئًا من النادل، قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة، حقيبة يدها الملآى بالمتفجّرات، تلك التي اهتزّت لدويّها فرنسا»[3]

فيمكن لمكان أن يذّكرها بشهيد كما يمكن لتمثال أيضاً أن يفعل ذلك، حيث تقول:

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 146.

[2]- المصدر نفسه، ص 167.

[3]- المصدر نفسه، ص 171.

«لا أذكر أنني مررت من هنا، إلّا وصدمني من مقاس تمثال الأمير عبد القادر (...) أسس لنا أوّل دولة جزائريّة أذهلت فرنسا نفسها»،[1] هذا بالإضافة إلى ذكرها لعدّة أسماء سياسية جزائرية ثقيلة أمثال الرئيس الراحل: "هواري بومدين"، والرئيس الراحل أيضا "الشاذلي بن جديد"، ومن الساحة السياسية العربية شخصية "جمال عبد الناصر"، ففي روايات أحلام مستغانمي نلاحظ أنّ كل مكوّن سردي روائي يمكن أن يستدعي شخصية أو حدثا تاريخيا تماماً كما سبق وأشرنا.

أمّا في رواية "عابر سرير" فنجد أنّها حوّت أيضاً على شخصيات من التاريخ الجزائري، إذ تستعيد الذاكرة شخوصًا مهمّة، ولفرط أهمّيتها نجدها قد سبق أن وردت في الروايات السابقة لرواية "عابر سرير"، ومن هؤلاء نذكر:

03/ شخصية "هواري بومدين".

الرئيس الراحل "هواري بومدين"، إذ شهدت هذه الشخصية السياسية حضورًا لافتًا للانتباه خاصة وقد ركّز السرد هذه المرة على وصف هذه الشخصية من ناحيتها الفيزيولوجية والسيكولوجية، مع تكرار ظاهرة المزج بين الشخصيات، والأحداث التاريخية الجزائرية، فتقول:

«حدث ذلك في ديسمبر1978 عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك، ورحل.

كانت ملامحه أقلّ صرامة من العادة، ونظرته الثاقبة أقلّ حدّة، ويده التي تعود أن يمرّرها على شاربيه وهو يخطب، كانت منهكة لفرط ما حاولت رفع الجزائر من مطبّات التاريخ

(...) عاد كحصان سباق مجروح ليموت بين أهله، وليختبر حبّنا له، بعد أن عانى في بداياته من الجفاء العاطفيّ لشعب كان يفضّل عليه طلّة بن بلة...وعفويته وطيبته، أصوله الريفيّة التي أورثته الحياء، وحياته النضاليّة التي صقلت كبرياءه جعلته يصرّ على هيبة الموت وحشمته، فمات كبيراً ميتة تشبه غموض شخصيتّه السّرية المعقدة»[2]

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 169.

[2]- المصدر نفسه، ص 38.

جسّد هذا المقطع السردي وجهاً آخر لشخصية الرئيس الراحل "هواري بومدين"، فقد عُرِّف بصرامته وحدّته ولكنه في آخر خطاب بينه بين شعبه بدا أقل حدّة من ذي قبل، فهي نظرات الوداع الأخيرة، كذلك ورد في مقطع سردي آخر:

«ذات 29 ديسمبر، بينما العالم يحتفل بأعياد الميلاد، كنّا نودع جثمان الرجل الذي كان لنزاهته لا يمتلك حتّى بيتاً، ولا عرفنا له أهلاً ولا قريباً، (...) رحل مكفّنًا بالأسئلة، ككلّ رجالات الجزائر الذين لفّقت لهم ميتات وانتحارات وتصفيات انتقامية عابرة للقارات.. والتاريخ»[1]، وهكذا تولى "خالد" تقديم أغلب الشخصيات التاريخية من منظوره هو في أكثر من مرّة، حيث تبدو الشخصيات مفعمة بالأحاسيس والمشاعر عكس ما نجده في كتب التاريخ التي لا تقدم هذا الجانب.

04/ شخصية "كاتب ياسين".

تعود ذاكرة نص "أحلام مستغانمي" إلى استحضار شخصيات ثقافية من زمن الاستعمار وهو بمثابة تثمين الرواية لتلك الأسماء وتكرارها على مدار الروايات، فنجد شخصيّة "كاتب ياسين" حاضرة أيضاً في هذا النص، وتعد هذه الشخصيّة لصيقة بذاكرة "خالد" كونه عاش معه أوّل تجربة سجن، يقول:

«كاتب ياسين. سجنت معه في 8 ماي 1945 في سجن الكديا، عشت معه كلّ ولادة (نجمة)، كنا جيلاً بحكاية مختلفة، بخيبات عاطفيّة مدمرة بأحلام وطنيّة أكبر من أعمارنا، بآباء لم نتعرّف عليهم يوماً، بأمهات مجنونات من فرط خوفهنّ علينا، كنّا نتشابه تقريباً جميعنا في كلّ شيء. ولم نختلف بعد ذلك إلّا في موتنا»[2].

تعقد الروائية مقارنة بين حياة "خالد" التي تشبه إلى حدّ كبير حياة "كاتب ياسين"، وهذه التقنيّة في استدعاء الشخصيات التاريخيّة، إذ يمكن أيضاً أن تمزج بين تقنيات مثل التشبيه، والحلم، والتذكر وغيرها من التقنيات التي تساعد النص الأدبي على الانفتاح أكثر على التاريخ عامة، وفي المقطع السردي اللاحق، نجد طريقة أخرى لاستحضار شخصية ""كاتب

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 38، 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 142.

ياسين" من جديد، وهي الحديث عن محتوى رواية (نجمة) لصاحبها "كاتب ياسين" نفسه، فيقول:

«ذلك أنّ قصة (نجمة) في بعدها الأسطوريّ، كإحدى أشهر قصص الحبّ الجزائري، ولدت إثر تظاهرات 8 ماي 1945، التي دفعت فيها قسنطينة والمدن المحيطة بها أكثر من ثلاثين ألف قتيل في أوّل تظاهرة جزائريّة تطالب بالحريّة، كان كاتب ياسين يوم ذاك في عامه السابع عشر، يُقاد مع الآلاف إلى السجن (...) عندما غادر السجن بعد أشهر لم يجد بيتًا يأويه. كانت أمه قد جنّت ظناً منها أنّه قتل، وأدخلت إلى مستشفى الأمراض العقلية. قصد الشابّ بيت خاليه المدّرسين فوجد أنّهما قُتلا، ذهب إلى بيت جدّه القاضي فوجد أنّهم اغتالوه، غير أن الطامّة الكبرى كانت عندما علم أنّهم في غيابه زوجوا ابنة عمّه، التي كان يحبها»[1]

توهم الروائية قراءها بأنها ستسرد، محتوى رواية (نجمة) إلّا أنّها تكسر توقعاتهم ككل مرّة، لينزلق السرد إلى ذكر تفاصيل حياة "كاتب ياسين"، لا ينحصر فقط السرد على استحضار شخصية "كاتب ياسين" من فترة الاستعمار، إذ تحاول الرواية التنويع في الأزمنة والشخوص معاً، كي لا تقع في فخ النمط الواحد، وفي هذا السياق نجد حضور شخصيّة "مصطفى بن بولعيد"، وكذلك شخصيّة "العقيد عميروش" حيث توقف السرد قليلاً ليخبرنا عن هذه الشخصيّة في جانبها النضالي وككلّ مرّة، تأتي الروائية إلى ذكر الشخصيّة مقترنة بحدث تاريخي مهم، فقد حدث أن قتل العقيد عميروش ألف وثمانمائة من رجاله الذين درسوا في مدارس فرنسية، حيث أوحت فرنسا إلى عميروش أنّهم يعملون كمخبرين لها، فقتلهم انتصارا للثورة، وخشية على مستقبلها، وهي حادثة مشهورة باسم la bleuité[2].

وقبل أن تغادر الذاكرة التاريخ في هذه الرواية، لا بّد وأن تتحدث عن الرئيس الجزائري الثالث الذي رحل أيضاً مع "هواري بومدين" و"بوضياف"، وهو:

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 253.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 144.

05/ شخصية "أحمد بن بلّة"

فله نصيب أيضاً من ذاكرة التاريخ والجزائريين معاً، وهذا ما يجعلهم يتذكرونه أيضاً، يقول "خالد" : «ذكرني كلامه بما سمعته يوماً عن والدة أحمد بن بلّة، التي، رغم ما كانت عليه من ضعف بنيّة وقصر قامة، أذهلت الفرنسيّين بشجاعتها، فعندما اعتقلوا ابنها وساقوها إليه قصد إحباط معنويّاته وتعذيبه برؤيتها، فاجأتهم بأن لم تقل له وهو مكبّلاً سوى (الطير الحرّ ما يتخبَّطش) وأدركوا لاحقًا أنّها بذلك المثل الشعبي كانت تحثه على أن يكون نسراً لا عصفوراً ينتفض خوفاً في يد العدّو»[1]

يضيف:

«لكن الحياة كانت تعدّ لها امتحاناً آخر. فبعد استقلال الجزائر خرّج بن نبلة زعيماً من سجن العدّو ليجد معتقلات وطنه مشرعة في انتظاره سبع عشرة سنة أخرى، لم يسمح لتلك الأمّ العجوز برؤيته سوى بعد سنتين من اعتقاله يوم ذاك، والإهانة ابنها تمّت تعريتها وفتشَّت و تركت ترتجف برداً على مرأى من كلاب حراسة الثورة لم تصمد كهولتها أمام مجرى هواء الريح، ماتت بعد فترة وجيزة من جرّاء نزلة القهر برداً على مرمى العيون اللامبالية لوطن له القدرة على مسخ النسور الكواسر إلى عصافير مذعورة، في زنزانته أصبح ذلك النسر الذي كان بن بلّة عصفوراً يرتجف يتماً، عندما لم يعد من حقِّ جناحيه اللّذين تربى ريشهما في السجون الفرنسيّة، أن يحملاه لمرافقة جنازة أمه، كان عليه أن ينتظر خمسة عشر عاماً لتفتح له الزنزانة على مضض، و يطير كعصفور مهيضّ الجناح ليحطّ باكياً على قبرها»[2]

حين نتأمل هذين الاقتباسين نجد أن كليهما يتحدث عن شخصيّة "أحمد بن بلّة" لكن من حيث تجربة أمه في فترات سجنه وتعذيبه، فقد كانت هذه الأم تعاني مع ابنها الحبيس تارةً بين جدران زنازن المعمّر الفرنسي، وتارةً أخرى من وراء قضبان الاتهامات الملّفقة لأصحاب الصفقات المشبوهة من بني جلدته، يختلف استحضار هذه الشخصيّة من زاوية أمّه التي توفيت قهراً وشاء القدر أن تتستر تحت قبرٍ بعدها.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 171.

[2] - المصدر نفسه، ص 171.

إنّ هذه الأمثلة المختلفة المتنوعة تحيل إلى مراحل زمنيّة عصيبة من التاريخ الجزائري غداة الاستقلال أم قبله ترسم لنا لوحة مملوءة بصنوف الفجائع، وما إن تنام ذاكرة تلك المراحل حتى تستيقظ ذاكرة العشريّة السوداء مع رواية "الأسود يليق بك"، هذه الرواية وإن دارت أحداثها في فترة العشريّة الدمويّة إلا أنها حطّت على جروح الماضي، ونقصد بذلك فترة الاستعمار الفرنسي، بيد أن الشخصيات التاريخيّة موجودة لكنها أقلّ بكثير من الثلاثيّة، إذ نجد في الرواية كلها ذكر اسمين أو ثلاث فقط، والجدير بالذكر أنّها هذه المرّة حملت اسم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وقد ورد ذكره مصاحبًا لذكر "قانون السلم والمصالحة الوطنيّة"، أمّا إذا جئنا لعد ما يشبه مقارنة بين بطلة الثلاثيّة "حياة" و بطلة رواية "الأسود يليق بك"، نجد أنّ هناك اختلاف و تشابه في الوقف ذاته؛ فشخصية "حياة" كانت بمثابة الوطن في حنانه على أبنائه و سخطه عليهم، في بعده و قربه، في كلّ ذلك الحنين إليه رغم أنّه اقترن بأعدائه، فقد حدث وأن قال أثر ترك "حياة" له وزواجها من ضابط سياسي عرّف عنه سلطته ونفوذه جراء نهب أموال الدولة:

«(يحدث للرجولة أيضاً أن تتكّس أعلامها، وترفض حتّى لعبة المحاولة... أو منطق الكبرياء الرجالي... وأنّنا في النهاية لسنا أسياد أجسادنا كما نعتقد. (...) أذكر أنّني لعنتك وحقدت عليك آنذاك وشعرت بشيء من المرارة المجاوزة للبكاء.. أنا الذي لم أبك حتى يوم بترت ذراعي. كان يمكن أن أبكي يومها وأنت تسرقين مني آخر ما أملك، تسرقين رجولتي) ونلاحظ هنا الإشارة إلى خطورة الإقصاء السياسي الذي يحوّل الرجل المناسب إلى مجرد شخصيّة عاجزة عن الفعل»[1]

فهجران الحبيبة كالمنفى تماماً يشعر "خالد" أنّه أصبح على الهامش، فقد كانت "حياة "الوطن" بالنسبة لـ"خالد" فيما جسّد هو لها الذاكرة التاريخيّة –لأنه مجاهد- وهذا ما شكّل جزءاً أساسياً في إعادة إنتاج التاريخ روائيًا، وإعطاء فسحة للمتخيل باللعب على أوتار السرد بين مدّ وجزر، «فالشخصيات في الروايتين، وحتّى الرواية الثالثة هي رموز تتعيّن و تتحدد عندما تفك شفراتها وتحلل إشاراتها، فخالد مثلاً هو من جيل المجاهدين الذي ناضل وكافح حتّى الاستقلال، ثم أهمّل وكأنه لم يعد صالحاً لحب هذا الوطن الذي فقد ذراعه من أجله و"خالد الثاني أيَضًا هو رمز لجيل الاستقلال الذي مازال يوصل حبه لهذا الوطن، ورغم هذا

[1]- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربيّة، المرجع السابق، ص 73، 74.

يتشرد أحباؤه في المنافي والشتات، أمّا "حياة" فهي رمز الجزائر، أعلنتها "أحلام" واضحة في الرواية الثالثة "عابر سرير": «حتّى لكأنّها ما كانت يوماً سوى (الجزائر)، وذلك على لسان "خالد الثاني" الذي تماهي في "خالد بن طوبال" المجاهد الرسام وواصل حبّه لتلك المرأة الوطن»[1]

فقد كتبت الرواية "المستغانمية" بين الواقعيّة و الرمزيّة، و جعلت من شخصيات روايتها بمثابة رموز للتاريخ الجزائري في السرد الروائي، وهذا ما حقق شاعريّة منقطعة النظير، فقد تميزت هذه الشخصيات بأداء أدوار متداخلة، فشخصيّة "خالد الثاني" مأخوذة من شخصية "خالد بن طوبال" مثلاً وهذا ما ميز الشخصيات في روايتها، كما نجد أنه في روايّة "الأسود يليق بك" يحضر التاريخ، لكن من خلال شخصيّة "جد" البطلة "هالة الوافي" فقد كان هو كذلك رمز التاريخ الجزائري،فشكّل ذاكرة الثورة المجيدة في النص، فهو كان بمثابة «مدخلها لتاريخ الجزائر السياسي، ثم حادثة موت أبيها على يد الإرهابيين وتجنيد أخيها الطبيب "علاء" ثم اغتياله فيما بعد، كانت تصف زمن أحداث الرواية، بزمن الهوس الديني في بلاد الجزائر»[2]

واللافت للانتباه في هذه الروايات كلّها أن تجعل من الشخصيات في تقدم الفضاءات التي تعد باباً يلج من خلاله التاريخ إلى نصوصها، فيما تتكفّل بعد ذلك الحوارات والمشاهد في التفصيل فيها، كما يلف نظر قارئ للروايات "أحلام مستغانمي" غموض شخصياتها الكبير لدرجة أنّه لا يمكنه توقع مجريات الأحداث اللاحقة ولا نهابة الحوارات، ولم يمس الغموض الجزء المتعلق بغموض تصرفات، وإنّما تعداه إلى غموض الأوصاف الجسديّة كذلك، وهذه الأخيرة كانت أشد من سابقها في تركيز الروائية على التغيرات النفسيّة لأبطال روايتها على حساب مظاهرهم الخارجيّة فلا ضرر عند "أحلام مستغانمي" إن كان البطل بترت ذراعه، أو كانت بطلة روايتها ليست على قدرٍ كبير من الجمال، لكنها تحرص على نسج مواقف بطوليّة ومثاليّة لهم وهذا لم كن دائماً أيضًا، البطل عندها غير منزه من الأخطاء فهو (يزني، يخون، يشرب الخمر، ولا يصوم، كما يمكن للبطلة أن تتزوج من رجل

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 531.

[2]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت.. هكذا أكتب..، المرجع السابق، ص 184.

له نفوذ ومتزوج أيضاً، وتسمح لها بخيانة زوجها مع عشيقها ويمكن أيضاً أن تحمل نقصاً آخر يتمثل في العقم).

فالروائيّة «نزعت عن شخصيات روايتها سماتها الواقعيّة ولم تكن شخصيات محددة السمات واضحة المعالم، وقد جعلتها غير قابلة للتعيين والتحديد وهذا مكمن الشعريّة فيها»[1]وجعلت المثاليّة مقترنة بالوطن دائماً وبفدائه، فأغلب المواقف التي شهد فيها الأبطال مواقف بطوليّة هي ما تعلق بالجهاد، ورفض ملء جيوبهم بإفراغ أموال الجزائر، ففي المنطق المستغانمي المتعلق بشخصيات روايتها كل شيء يمكن أن يغتال إلّا حبّ الوطن وهذا ما أبرزته من خلال رواياتها الثلاث، أمّا الرواية الرابعة "الأسود يليق بك" فلم تقبل "هالة لوافي" بأن يغتال "هاشم طلال" كرامتها بنفوذه وسطوته، لأنّها ابنة الجزائر، وابنة الشرفاء وهي «سليلة (الكاهنة)؟ امرأة لم تخسر حرباً واحدة على مدى نصف قرن كلّما تكالب عليها الأعداء، و تناوب الخصوم على مضاربها، خسروا رهان رجولتهم في تركيع أنوثتها من حيث جاءت تولد النساء جبالاً»[2]، هذا بالإضافة إلى استكمال مسيرتها الفنيّة في ظل التطرف الإرهابي في الجزائر آنذاك وهذه سمّة أخرى للبطلة في تحدي الظروف السائدة ومحاولة تخّطيها والانتصار عليها، وهذا تماماً ما نجده عند البطل "خالد" الذي تحدى إعاقة جسده بواسطة الرسم بعدما كان يحمل البندقيّة والسلاح أصبحت الريشة مخرجه الوحيد من العذاب والألم الذي كان يعيشه، فهو وجه آخر للنضال «لأنّه مقتنع أن الرسم كما الكتابة، وسيلة للضعفاء أمام الحياة لدفع الأذى المقبل»[3]

والملاحظ أنه بين "حياة" و"هالة لوافي" اختلافًا في كون الأولى قبلت بسطوة المال على حساب الوطن فيما كانت الثانيّة كتصحيح لمسار المرأة الجزائريّة وموقفها الرافض له لتشبعها بقيم النزاهة و الكرامة التي ورثتهما عن بيئتها (مروانة) وعن جدها المجاهد، وتجتمع الأبطال كلها في نقطة الألم والحزن العميقين حيال الوطن وما يجري فيه وقد عملت الروايات على وصف الحالة الشعوريّة للشخصيات وتقلباتها المزاجيّة تبعاً لمجربات الأحداث التاريخيّة في الجزائر، وشكل هذا الأخير ركيزة للسرد ولمكوناته عامة، ولبلوغ درجة أكبر من

---

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 530.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق،ص 327.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 113.

الشعريّة جعلت مستغانمي من أبطال روايتها وحتى الشخصيات الثانويّة شخصيات مبدعة في مجالات عديدة ومتعددة من الرسم والتصوير، والكتابة، والغناءً إضافةً إلى الجهاد والتعليم وغيرها من الأمور التي كان يفعلها هؤلاء الأبطال، كما جعلت منهم أيضاً متقنين الحديث بلغتين: العربيّة والفرنسيّة كجزء من شخصيتهم كما شكلت اللغة العربيّة بكلمات قطعاً، أبداً بعدا شاعريا.

تتأسس شخصيّة "خالد الثاني" المتماهي في شخصيّة "خالد بن طوبال" لدرجة أنه يتقمص شخصيته واسمه وبعضًا من سماته وهذا ما يجعل الحديث عنهما كأنه الحديث عن بطل واحد «فقد اختار اسم "خالد بن طوبال" كاسم مستعار يغطي به اسمه الحقيقي وهذا يعني أنّه يقول الحقيقة، ولهذا أخفى اسمه، كما يعني أيضاً الخوف من قول الحقيقة في زمن "الموت المباغت" وهو دليل أيضاً على تشويش الرؤية في الحاضر، الأمر الذي يثير الخوف في المستقبل»[1]

كما يمكن أن تكون رغبة الروائية في إعطاء صفة "الخلود" من "خالد" البطل الثاني، فهو ما يميز متون "أحلام مستغانمي" الروائية، كونها تلقي على شخوص روايتها أسماء لها دور فعّال في بناء شخصية هذه الشخصيات، وعلى سبيل المثال: المجاهد "سي طاهر" يستطيع القارئ من هذا الاسم بدون جهد يذكر معرفة سمة هذه الشخصيّة، وفي الحقيقة أن هذا الاسم الذي يحمل صفة الطهارة لم تسند إلى شخصيّة "الطاهر" بل إلى المجاهدين وشهداء الجزائر، وإضافة كلمة "سي" له دلالة على المكانة المرموقة التي يمتلكها المجاهد والشهيد في الجزائر، كما مثّل "خالد" نموذجاً آخر للمجاهد الخالد في عقول الجزائريين فيما جسدت "حياة" الوطن، فما كان لخالد أن يكتب له الخلود لولّا أنّه دافع بشجاعة واستبسال من أجل وطنه.

وكذلك الحال بالنسبة لشخصيات رواية "الأسود يليق بك". فقد مثّل اسم "هالة" المقصود به هالة القمر أي قرص القمر وضوءه حالة عدم الاستقرار الذي عرفته هذه الشخصيّة، تماماً كحالة هالة القمر المتغيرة من هلال، و بدر وقمر..إلخ، و في هذا السياق تجدر الإشارة أيضًا إلى أنّ شخصيات الروايات ليست حقيقيّة ولكنها أوكلت لها ذاكرة التّاريخ

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 250.

وسرده، والسارد المحترف هو من يوازي بين «إقامة علاقات بين وجود الشخصيات، المظهري والباطني، وبين السياق الاجتماعي والأيديولودجي»[1]، وهي مهمّة ليست بالهينة على الإطلاق، فبالرغم من قلتها إلى أنّ سر تفاعلها هو هذه المهمّة غير المحدودة على الشخصيّة بذاتها وإنّما إلى الزمن والحدث، والفضاء أيضًا، فلا يمكن لتاريخ الجزائر أن يكتبه إلّا نص استثنائي يخاط على مقاسه العظيم، والملاحظ أنّ الروائيّة لم تشرك الشخصيات التاريخية في الأحداث التاريخية في مؤلفها الأخير، حيث نجد من الشخصيات المتخيلة هي من تتكفل بسرد التاريخ، في حين تذكر أسماء من التاريخ الجزائري في إشارات خفيفة.

وآخر ما يمكن أن نشير إليه في هذا التحليل إضافة إلى مسألة اشتراك الشخصيات المتخيلة مع الشخصيات الحقيقيّة في نقل التاريخ بل وإسناد مهمّة سرده للشخصيات المتخيلة، عنصر "الجسد" بوصفه جزءًا من الشخصيّة ذاتها وجزءًا من التاريخ.

ج/ العاهة الجسديّة ذاكرة تاريخية.

إنّ للجسد لغته التي يتحدث بها في الرواية بدءًا من العطب الذي مس "خالد" في بتر يده جراء مواجهة دارت بين المجاهدين وعناصر من العسكر الفرنسي، إلى تمثيل "حياة" بقسنطينة في مظاهرها التضاريسيّة المختلفة وجسورها المعلقة بين ضفتين ضفة "خالد" وضفة العسكري الذي تزوجته وبشهاقة جبال مروانة (الأوراس)، تمامًا كشهاقة وعلو كبرياء "هالة الوافي"، فقد كان للجسد وتفاصيله وحواسه وسيلة لتمرير الأفكار، و كان حضوره قوياً بدءًا من العناوين التي «تجمع مفردات "الجسد، الحواس، السرير"، مصيدة حيث العنوان بكل دلالاته وإيحاءاته الفنية والسيكولوجيّة يحيط بالجسد بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معانٍ تستجلي أبعاده انفعالاً وفعالية وتصورات وتخيلات، فاللجوء إلى التجارب الحسيّة لتتوحد مع الأفكار والطموحات والأحلام المراد إقناع القارئ بها فرض لغة تعتمد الحس الجسدي، وفي هذا الحس ترتفع قيمة التجربة باعتبارها معادلة للمواقف المختلفة التي تواجه الذات حتى لا يخدعها أحد سياسيّاً كان أو أيديولوجياً، فكانت لغة الجسد أحد أوجه العملة التي يتم التعامل

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المرجع السابق، ص216.

بها»[1]، وكذلك الحال بالنسبة للرواية الرابعة "الأسود يليق بك" كان الجسد حاضراً ليلفّ روح "هالة" حزنا على فراقها لأباها وأخاها.

لقد اعتادت الكاتبة السرد وتوظيف "الجسد"، و لكن هل يمكن للجسد أن يكتب التاريخ؟!، هذا ما أجابت عنه مستغانمي من خلال رواياتها كلها، فنجدها وظفت لغة العيون لاستحضار التاريخ، نعم و كيف لا، فبإمكان شخصيتها الروائية استحضار حدث تاريخي أو شخصيّة بمجرد النظر إلى مكان ما وبـ «غمضة عين يعود الراوي –البطل- بالزمن إلى الوراء المسافة الزمنية التي تخدم اللحظة الحاضرة لحظة الكتابة التي هي شريط مصور من الذاكرة و لهذا يقول البطل: (أحب دائماً أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما، يكون غمزة لذاكرة أخرى)، واستخدام لفظ(غمزة) هنا يشير إلى التواطؤ الذي يجب أن يكون بين المؤلف و القارئ لاستيعاب الرسائل المبثوثة بين السطور»[2]

وهكذا كان الجسد في خدمة التاريخ في النصوص، وأصبح يبوح هو الآخر بمراحل تاريخيّة، وكان لكل عضو من أعضاء الجسد دور في إرساء معالم التاريخ في الرواية، فهو الذي يتحدث أحياناً بدل اللسان، «لم يتغير ما زال يتوق إلى الكلام الذي لا يقال بغير العينين»[3]، تقول "حياة" عن "خالد" ويرد هو الآخر في محطة سرديّة أخرى:

«بعينين فاقدتي البصر. عساني أحبها دون ذاكرة بصريّة»[4]

كما حضرت لغة العيون خاصةً في رواية "عابر سرير" مع مشهد الطفل الذي قتل والداه في مذبحة جماعيّة ومع تنقل وسائل الإعلام لعين المكان، شاهد خالد الطفل وهو مشدوه ومصدوم يقول:

«لقد أطبق الصمت على فمه، ولا لغة له إلّا في نظرات عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنهما تنظران إلى شيء يراه وحده (...) عندما كنت ألتقط الصور لذلك الطفل، حضرني قول مصور أمريكي أمام موقف مماثل: (كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة

---

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص 476.

[2]- المرجع نفسه، ص 476.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 15.

[4]- المصدر نفسه، ص 331.

بالدموع؟)، فالصورة الأنجح هي تلك التي توثق الأحاسيس وليس الأشياء المصورة في حدّ ذاتها، وكيف تضبط العدسة أمام مشاهد الدماء التي تسيل، والرؤوس التي تقطع والبطون التي تبقر...»[1]

وفي هذا السياق نشير إلى وضوح صرخة الجسد الذي لم يسلم من مأساة الحرب مع فرنسا حتّى وقع في محن العشريّة السوداء، وفي الروايات صور لما شاهدته العيون من مظاهر عدّة لبشاعة القتل والتنكيل بالجثث، تماماً مثلما حدث مع "خالد" الذي فقد ذراعه أيام الاستعمار الفرنسي، إذاً استطاعت أحلام أن «تحوّل الجسد في الرواية إلى أيقونة، بل عملية لاستمالة القارئ مهما كان نوعه أو صفته، فهي لا تكتب كتابة الجسد، وإنما توظف الجسد عنواناً للتخطي والتجاوز، أي أنّها تعمد إلى خرق كل الطابوهات لتؤسس علاقة جديدة بينها وبين العالم. فهي تحاول خلق أفق توقع جديد»[2]

لم تعمد الروائية إلى توظيف الجسد والاشتغال عليه من أجل تلبية بواعث الإغراء فقط، وإنّما حاولت المزج بين هذه الفرضيّة في توظيف "الجسد" الذي يمكنه أن يحظى بدور آخر من كونه وسيلة للمتعة فقط، إنه وسيلة لتسجيل التاريخ، فقد سبق "لحياة" وأن قالت عن الذراع المبتورة لخالد:

«كنت تحمل ذاكرتك على جسدك (...) وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس لهذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[3]؛ هنا حين يصبح الجسد المبتور وسيلة لاستحضار التاريخ يختزل الألم والزمن معًا، يصبح للجسد معنى آخر أسمى وأعلى من كونه شهوة، «فالمرأة تكتب لتغلف جسدها وتجعله هامشاً ينفلت من الشهويّة لتعطي النص المكتوب لذاته الشبقيّة فوق الجسد السافر وتستعيد تحررها عبر دفع الرجل إلى الإنصات إلى جسد الكتابة، وتعرض الجسد الأنثوي للانمحاء داخل فضاء رمزي لا يتميز بالحركة»[4]، يتضح من خلال رمزيّة الجسد أنّه على خلاف ما كان يذكر في اتصال الجسد مباشرة بالشهوة والإغواء

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 33.

[2]- غنية بوضياف، كتابة الأنثى، أنوثة الكتبة أحلام مستغانمي أنموذجًا، المرجع السابق، ص 208.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 72، 73.

[4]- عبد النور إدريس، الكتابة النسويّة، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة.. الجسد.. الهوية، مطبعة سلجماسة مكناس، المغرب، ط 1، سبتمبر، 2004، ص 68.

ومظاهر المتعة، فإن الجسد هنا عانى الويلات وذاق الوجع والحرمان من الحروب وحتّى جسد قسنطينة اغتصب، مثلما تزوجت حياة من أحد أوجه النصب والاحتيال. وتم غدر الجسد برصاصة اخترقته ظلماً في إمكانية أن يكون صاحبه قاتلاً أيضاً.

والجسد هنا يحيل إلى المكان حيث «يتخذ الجسد في المتخيل السردي أنماطا وأشكالاً، تكاد تخرج عن العادي أو المألوف، وتعد رواية (ذاكرة الجسد) نموذجاً لذلك، تلبس الجسد تضاريس الوطن «يا امرأة كساها حنيني جنوناً (...)، تأخذ تدريجياً ملامح وتضاريس وطن وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأنّني أسكن غرفة ذاكرتي المغلقة من سنين كيف حالك؟ يا شجرة التوت تلبس الحداد وراثياً كل موسم يا قسنطينة الأبواب يا قسنطينة الحب... والأفراح والأحزان والأحباب أجبيني أين تكونين الآن؟»[1]، وكما تحتل الأوطان وتنهب وتستعمر، اغتصب جسد "حياة" –قسنطينة- التي ضاجعت العسكري وحملت اسمه وعن ذلك العذاب تقول: هكذا المساء، أتوقع أن أمارس عادتي في الكتابة صمتاً، وأنا أتفرّج على زوجي وهو يخلع بذلته العسكريّة ليرتدي جسدي للحظات... ثم يغرق في النوم»[2]، تحاول روايات أحلام مستغانمي تفادي السقوط في عتمة الشهوة لتحوّل الشهوة إلى عذاب نفسي، ويصبح الجسد بذلك نقطة بارزة أخرى لصالح الروائية. وجاءت هذه التيمة في الرواية بطريقة تقلب الموازين من خلال أمرين اثنين هما:

أوّلاً: صاحبت تيمة "الجسد" معانٍ إيجابية، فقد كان دليلاً على روح الكفاح والجهاد في سبيل الوطن الحبيب، والفداء بالنفس والنفيس من أجل تحريره، فجاء ليُلبي عناصر جمالية وكان بمثابة عامل يُغري القراء.

ثانيًا: عملت الروائية على الحديث عن جسد الرجل لا المرأة، - هذه المرّة – وكان فيه نقص حيث بُتر ذراع بطل الرواية "خالد"، وفي هذا ردّ إن صحّ التعبير عن النقص الذي تبع المرأة منذ القديم.

ونُلاحظ حضور الأخير "الجسد" قوي منذ العتبة الأولى للنص، وهو "العنوان" لأنّنا «أمام كاتبة منشغلة بالجسد، ومهووسة بالتجربة وما يعنيها في المقام الأوّل هو معرفة الذات

[1]- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسويّة الجزائريّة، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، المرجع السابق، ص 203.

[2]-Greimas.Aj,pour une sémiotique topologique, done Sémiotique de lèspace, Denoel/Gonthier.paris. 1979.p.16.

واختبارها في مواقف مختلفة، عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها»[1]؛ وهنا تحدث المفارقة مع هذه التيمة في الكتابة النسائية الجزائرية التي مثلت في رواية "تاء الخجل" على سبيل التمثيل لأبعاد سلبية مثل: الاغتصاب، والاستلاب، والعبودية...، أمّا مع هذه الرواية حملت أبعادًا أخرى تمامًا من جمالية و وسيلة لإغراء القراء إضافةً إلى الحديث عم جسد الرجل، ولأنّها تستثمره لجلب الانتباه لكن بطريقة جدّ محافظة مقارنةً باستعماله من طرف المبدع الرجل في بعض الأحيان الذي كان يركز على بعده الجنسي وفضح تفاصيله، لكنّه يختلف ذكره في الكتابة النسائية فالجسد كما اللغة يُمارس سحره على القراء إن حسُن استثماره دون فضحه تمامًا بواسطة اللغة التي تحفظ له سره.

فاللغة وسيلة الجسد في ممارسة سحره على القُراء،«فما يُحيل في النص الروائي النسوي إلى لعبة إبروسية أما محلها – أي الرواية – فهو الجسد بما هو علامة الفرد أو بنيته الرمزية على اعتباراته، ....حيث يكون وهمًا فاعلاً»[2]، فدون المساس تمامًا بما هو محضور، تتولى اللغة خلق استعارات ورموز تقترب من هذا الجسد دون أن تمس أو تستبيح حرماته، وهذا ما نجده في رواية "ذاكرة الجسد" ؛«حيث يحدث اللقاء بين خالد الرسام والفتاة في معرض الرسم بباريس، يوقف نظره عند سوارها، ويحيا فيه الماضي، يتذكر أمه يتذكر وطنه، وتاريخه الشخصي الطفولي والنضالي تزوره أحلام في البيت، ويحدث تقارب بين الاثنين، وتحدث مودة بين الطرفين، ترقى إلى درجة الحب، لكن هذا الحبّ لا ينمو، ولا يُثمر زواجًا ولا اتصالاً جنسيًا، بالرغم من تأجج المشاعر، بالرغم من غيرة خالد من زياد الفلسطيني، لم يجرؤ خالد معاملتها كما يُعامل الفرنسية كاترين وفي نفس الوقت لم يُعاملها معاملة الأب لابنته؟»[3].

إذ لا تسعى الرواية إلى فضح "الجسد" بقدر ما تسعى إلى جعله لغزًا، يستدرج القارئ ليلتهم سطور الرواية بحثًا عن جمل تفك ذلك اللغز مع تتابع السرد؛ إذ تكشف الروائية عن هذا الجسد على مهل، ليس بالنسبة للقراء فقط وإنّما ل"خالد" أيضًا، وهو القائل: «عبق جسدك كان كشجرة ياسمين تفتحت على عجل، جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار،

---

[1]-حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص37.

[2]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، تونس، 2009، ص143.

[3]- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، المرجع السابق، ص115.

عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق، على شفتيك رحتُ أُلملم شتات عُمري، جزء من الغزل الحميمي، والمواقف الساخنة التي تضمنتها رواية "ذاكرة الجسد" والتي لا تلبث أن تختفي أثناء السرد، لتعود من جديد في شكل فجائي يناسب مع السرد، ويزيده جمالاً وشوقًا وإثارةً ومُتعة»[1]، ومن هنا تتبين الإستراتيجية المتبعة في استثماره دون التركيز عليه.

إنّ استعمال الجسد عند "مستغانمي" يختلف كُلّيةً عن ذلك الذي شهدناه في رواية "تاء الخجل"؛ فبالرغم من تقارب الروايتين زمنيّاً ومرور عشر سنوات، وأسبقية "ذاكرة الجسد" للظهور لم يمنع من بقائها مبدعة ومتفوقة في استثمار هذا الجسد، فالتحوّل السردي من خلال هذه التيمة شهد في الرواية نقلة نوعية وفريدة قفزت من النقيض للنقيض، حيث انقلبت الأدوار؛ حيث حوّلت "مستغانمي" الجسد إلى أيقونة لاستمالة القراء، فهي لا تكتب الجسد وإنّما توظفه عنوانًا للتخطي والتجاوز، أي أنّها تعمد إلى تخطي وخرق الطابوهات لتؤسس علاقة جديدة بينها وبينه، وهي بهذا تُحاول خلق أُفق توقّع جديد.

حافظت الروائية على جسد بطلة الرواية "حياة" بل حمّلتها بروح الوطن وألحقت بها صفاته، فكان بذلك جسدها أسمى، وسنتناول في الجزء التطبيقي بكثيرٍ من التفصيل مسألة "حياة" الحبيبة في جسد الوطن، في حين وجدت من العادي جدًا انتهاك جسد يهودية وفرنسية وأخريات، فقد جاء على لسان خالد: «منذ حبي الأوّل لتلك الجارة اليهودية التي أغريتُها، إلى تلك الممرضة التُونسية التي أغرتني إلى نساء أخريات...لم أعد أذكر أسماءهنّ ولا ملامحهنّ تناوبنّ على سريري لأسباب جسدية محضة، وذهبن محملاتٍ بي لأبقى فارغًا منهنّ»[2]، وهذا ما وجدته حقيقة يسري في الرواية الجزائرية عامة، «فالروائيون الجزائريون بصفة عامة مولعون بجعل البطل يقيم علاقة جنسية مع امرأة فرنسية، وكأنّ ممارسة الجنس مع امرأة أجنبية وبالفرنسية خاصةً انتقام من الفرنسيين، يقول واسني الأعرج على لسان بطل رواية "نوار اللوز" صالح بن عامر الزوفري، مُخاطبًا ابن رومل"فحل مثل أبيك، عفريت ضاجع كل الألوان الإفريقيات، الألمان، الفرنسيات، وللصراحة كان يتعشق بالفرنسيات

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت.. هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص132.

[2]- غنية بوضياف، كتابة الأنثى وأنوثة الكتابة أحلام مستغانمي أنموذجًا، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2011، ص208.

لغرض في نفسه، نام معهنّ حتى طاحت صحته"»[1]، وهذا ما حافظت عليه "مستغانمي" في روايتها.

فقد استعانت بقناع الرجل في سرد جسد الأنثى هنا وهي إحدى ممارسات لعبة الكتابة لديها التي تُصوّر الشيء من منظورات مختلفة ناتجة أساسًا عن الوعي بفنّ الكتابة الروائية أوّلاً، والوعي بحضور هذا الأخير "الجسد" وكيف وُظف من طرف كُتاب الرواية من الرجال ثانيًا، ومتطلبات كسر أفق توقّع القراء ثالثًا، وهذا «يتجلى في أنواع الملاعبة تقوم بها الكاتبة مع الميثاق السير ذاتي يجعله يتداخل مع الميثاق الروائي، ومع نقدية الكتابة/ والرواية من خلال حضور النقدي في السردي، وتعالقه معه، ومع لعبة القناع التي تستعير فيها قناع الذات الذكورية في الكتابة والسرد إلى جانب ملاعبة الشخصيات عبر أشكال المحاورة، والمجادلة يتحجج في ضوء مصيرها، وملاعبة المؤلّف عبر المراوحة بين حضوره وغيابه/ أو موته، وأخيرًا ملاعبة القارئ بتحويله إلى كاتب وسارد، وشخصية روائية فاعلة، فيكون انتقاله إلى المركز، بعد إعلانه عن موت المؤلف، والحلول مكانه»[2]، ومن هنا يتجلى لنا سؤال الكتابة للفن الروائي لدى "أحلام مستغانمي" التي تُجيد محاورة جسد الأنثى كرجل، وترويض القارئ ليخوض في عوالم النص وألغازه دون أن يأخذ إجابة تشفيه مرض السؤال، «فالرواية هي المساحة الكُبرى لطرح الأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة»[3]؛ وبالتالي نستنتج أنّ الرواية "المستغانمية" هي مساءلة مستمرة من خلال عملية التجريب في رواياتها.

إذ نجدها تُوّظف «الجسد توظيفًا مغايرًا للمعنى الحميمي المعهود، وهي تنفيه بطريقتها الخاصة، فخالد هو خلود الإبداع، واليهودية التي أغوته ترمز للكتابة في بعدها العميق، والتونسية أغرته، والنسوة الأخريات هنّ الكتابات الإبداعية التي تنفصل عن الذات المبدعة ممتلئة بها، ويبقى الجسد فارغًا،...فالمبدع/ المبدعة يفرّغ ذاته في الكتابة فتمتلئ الكتابة به، لذلك حررت "أحلام" من ذاتها ذاتًا ذكورية وسمتها بخالد، لتحيل على الذات المبدعة الخالدة، التي تحترف الكتابة بالجسد، ومن هنا تتجسد أنوثة الكتابة وكتابة الأنوثة

---

[1]- صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربيّة، المرجع السابق، ص125.

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص196.

[3]-محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، نوفمبر 1998، نقلاً عن: سعيدة بن بوزة، الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة، المرجع السابق، ص204.

ويكون الاتصال والانفصال على مستوى التعبير اللغوي العلاماتي، الذي يتجذر من الأنثى معبرًا لتحقيق الرغبة/ رغبة الكتابة، فأحلام لا تجعل من الحب والجسد شيئين منفصلين، وإنّما الانفصال يتم بعد الاتصال، أي بعد الامتلاء»[1]؛ فبخيوط اللغة تمسك "أحلام" بشخصيات رواياتها كدمى وعرائس تُحرّكهم كيفما شاءت على المسرح الروائي، وتلعب دورًا بالعلاقات التي تربط بينهم من خلال ثنائية: الاتصال/ والانفصال؛ فلا تقترب لتفضح جمالية الرواية وتغدو مكشوفة ولا تبتعد فتكثر من الألغاز ويستولي الغموض وينفّر القارئ.

أمّا علاقة "خالد" ب"كاترين" «كانت علاقة اتصال مادي مباشر، بينما علاقته ب"حياة" علاقة انفصال ، يُعزّزه التواصل الّروحي والتاريخي المحمّل بالذكريات الماضية، التي تؤرقه في الحاضر، والمهيمنة في حياته وثنايا النص»[2]؛ من هنا تبدو لنا التغيرات التي تمس معظم مواضيع الرواية النسائية نفسها من خلال التجريب لكن بمنظور جديد وهذا ما ألفناه منذ البداية في رواية "ذاكرة الجسد" التي تشهد « تفاعلاً نصيًا بين السردي والنقدي في كتابة أحلام مستغانمي الروائية علامة دالة على نزعتها التجريبية، وطابعها الحداثي من خلال حضور الكتابة/ والرواية سؤالاً نقديًا مركزيًا تحوّل بفعل تواتره إلى مكوّن سردي مهم يُسهم إلى جانب المكوّنات السردية الأخرى في تشكيل عوالم الحكي، وإغنائها جماليًا ودلاليًا، باعتبار ما يُقيمه فعل الكتابة الروائية من علاقات تقاطب مع الذاكرة، والحب، والوطن، والحياة، والموت، والقدر وهي التقاطبات التي تتفاعل داخل المتن السردي للنّص الروائي المستغانمي، وتتضافر لتؤكد على الطابع الإشكالي للكتابة/ والرواية: حالة ملتبسة، تتعالي عن الحدود، والضوابط، لكي تبقى قابلة لأكثر من شكل فهم، وصورة تفسير، وأفق تأويل»[3]؛ وهذا لدليل على وعي الكتابة الجزائرية النسائية بمتطلبات الرواية وفنياتها.

إنّ دخول المرأة المبدعة عوالم كانت تشكل هواجسًا بالنسبة لها، بسبب ما تفرضه السلطة السياسية والقمع المجتمعي والذكوري، أصبحت الآن تتفنن في سردها وفق متطلبات سردية حداثية، ولعّل المتأمل لهذه الروايات والدارس لفحواها ومضامينها يعرف جيدًا أنّها تدور ضمن ثنائية محورية وهي "الأنا/ والآخر" و يُمثلها في النصوص "الأنا/ الأنثى" "والآخر/ الرجل، المجتمع ...، والظاهر من الروايات النسائية أنّها لا تريد الاعتراف بغيرية

---

[1]- غنية بوضياف، كتابة الأنثى وأنوثة الكتابة، المرجع السابق، ص208،209.

[2]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص25.

[3]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائلرية، المرجع السابق، ص197.

"الآخر" واختلافه عنها من خلال تعارضها معه، بقدر ما تُريد تشتيت وبعثرة الصوّر النمطية التي قُدمت عنها، وتشكيل عوالم نصيّة لها وحدها تُمثلها وتختزلها، وفضح ذلك الآخر فقد كان له توقيعات مختلفة، فهو الأب والزوج، وهو دكتاتورية العادات والتقاليد التي تُمارس على المرأة في المجتمع، وتترك الرجل حرًا له عاداته وتقاليده الخاصة به[1].

إنّ آلية انتقاء النماذج الروائية في هذا المبحث كانت مبنية على أمرين اثنين هما:

أوّلاً: تمت دراسة روايتين في المبحث السابق لهذا المبحث وهما: روايتي "اللاز" و"ريح الجنوب" تناولتا مرحلتي الثورة وما بعدها، وتركنا نماذج روائية تحكي عن فترة العشرية السوداء لهذا المبحث لغرضين: أحدهما لخلق التوازن بين المباحث، والثاني لتبيين المراحل الصعبة التي مرّت بها التجربة الروائية النسائية الجزائرية ومراحلها خاصةً في تلك الفترات الحساسة من تاريخ الجزائر، حيث عانت المرأة الأمرّين: الحروب وسلطة الذكر والمجتمع والتقاليد وغير ذلك، واخترنا روايتي "تاء الخجل" و "ذاكرة الجسد" و "الأسود يليق بك" مشيرين لمرحلة "الثورة" أيضًا وذلك لتوضيح التطورات .

أمّا ثانيًا: فقد استجابت الروايات (النماذج) لما كان مرجوًا في تحديد مُجريات السرد فيها من خلال استجلاء صوّر السلطة الاجتماعية والسياسية، فبالرغم من القمع الحاصل على كل المستويات إلاّ أنّه استطاعت المبدعة الجزائرية من تخطيها، وهي تعمل على ذلك إلى اليوم من خلال الخوض في الطابوهات بل وجعلت منها سبيلاً لتحقيق جماليات تستدرج القراء وتستميلهم، والعمل على التغيير من الصورة النمطية التقليدية التي تراكمت مظاهرها في الكثير من الروايات، وذلك من خلال خلق متخيل خاص بها واللعب على أوتاره وزعزعة السائد، بجعل المرأة تحتل المركز في السرد بعدما كانت في الهامش؛ وكان مزجنا للمبحثين الأخيرين بين ما هو نظري وتطبيقي مقصودًا بغرض منح الكلام النظري حيوية ولتوضيح الكثير من الأفكار، أمّا ثنائية "المرأة/ الجسد فسنتطرق لدراستها من زاوية أخرى في الجزء التطبيقي المتعلق بدراسته بارتباطه بالوطن، والتاريخ، والثورة، وضمن جميع روايات "أحلام مستغانمي".

[1]- ينظر: نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2008، ص14.

ثالثًا: استدعاء الصوّر الحسيّة والرمزيّة والفوتوغرافيّة للفضاءات:

يعدّ الفضاء في الرواية علامةً ورمزًا ينضح بالدّلالات «فالفضاء يؤدي مدلولات ثقافية على شكل صور مأخوذة عن العالم»[1]، بحيث يتمظهر في الروايات ويشكل علامة دالة على زمن ماض من تاريخ الجزائر العريق والمجيد، ودراستنا لفضاءات الروايات تختلف عن باقي الدراسات التي تناولت الفضاء في روايات أحلام مستغانمي، بحيث سنركز على الفضاءات الداعمة للسياق التاريخي الجزائري وتستحضره أو ترمز إليه.

فالفضاء الروائي هو«عامل أساسي قائم في بناء النص، ولكن وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لها مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة»[2]، وللفضاء أهمية كبيرة في احتواء أحداث الرواية وشخصياتها، كما للفضاء آليات عديدة في التجلي عن طريق تنقل الشخصيات فيه وتقديمه أو عن طريق الحلم والفكر والتذكر ويتوّلد من ذلك فضاءات عديدة يتشكّل منها الفضاء الروائي العام[3]، وقد ركزنا في دراستنا لعنصر الفضاء على مجمل الفضاءات التي كان لها دور في استحضار التاريخ في الرواية.

أ/ الفضاء مدلول تاريخي وبصمة للماضي:

تبحر روايات "أحلام مستغانمي" في حبّ الوطن والتغنّي به وتكرّس كل العناصر الروائية من أجل تحقيق ذات الغرض، فنجد شخصية "خالد" يتغنى بحب وطنه، وبمدينة قسنطينة خاصة لأنّها أيقونة في ثلاثيتها الروائية، بحيث تحضر هذه المدينة في أغلب الاستذكارات حتّى غدت جزءًا من التاريخ، وتعود هيمنتها على السرد لكونها مسقط رأس شخصيّة "خالد" الذي عاش بها مجريات الثورة وحرب التحرير، ولشدة تعلّقه بها كان يسميها "المدينة الوطن"، ويبدو فضاء المدينة طاغيًا في الثلاثية لذا سنتطرق إلى ذكر الفضاء المدني ومن ثمّة الفضاء الريفي.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص8.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص129.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص129.

01/ فضاء "قسنطينة"/"الوطن":

تحتل هذه المدينة مكانة خاصة في الثلاثية وتشغل مساحة سردية كبيرة في الثلاثية وتشغل مساحة سردية كبيرة من الوصف والسرد بكثير من التفصيل، كيف لا وقد استهلت أوّل رواية لأحلام مستغانمي بوصفها قائلة «لكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كلّ شيء»[1]

وتلعب الذاكرة دورا غاية في الأهمّية في استحضار الفضاءات وربطها بتواريخ وأحداث ماضية من تاريخ الجزائر، يقول خالد: «يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مرتبكًا. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة، فأحاول أن أقاومه، ولكن، هل يمكن أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟ (...)، تمتدّ أمامي غابات الغار والبلّوط، وتزحف نحو قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكلّ تلك الأدغال والجروف والممرّات السرّيّة التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعّبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السّرية للمجاهدين(...) إنّ كلّ الطرق في هذه المدينة العريقة، تؤدّي إلى الصّمود. وكلّ الغابات والصّخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثّورة. هناك مدن لا تختار قدرها فقد حكم عليها التاريخ، كما حكمت الجغرافيا، ألّا تستسلم.»[2]

تأخذ الفضاءات حيّزا من ذاكرة "خالد " كما وضّحه المثال أعلاه، فكلّ مكان تقع عينا خالد عليه إلا ويذكّره بزمن الجهاد في سبيل الوطن، وهو الذي قال: كل الطرق تؤدي إلى الانخراط في صفوف الثوّار ضد المعمّر الفرنسي، ولا أحد على دراية بمداخل المدن وأزقتها وأحراش الغابات وتعاريج الجبال أكثر من المجاهدين، الذين كانوا يتّخذون لهم في الجبال مخابئ سرّية، يقول "خالد" عن اختفاء "سي الطاهر": «لم يكن يخفى على أحد أنّه انتقل إلى مكان سرّيّ في الجبال المحيطة بقسنطينة ليؤسّس من هناك مع آخرين إحدى الخلايا الأولى للكفاح المسلّح»[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 08.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

يتوزّع الفضاء حسب مقتضيات السّرد ويسير مع الحبكة في تأزّمها، وهذا ما يكسبه أهمّية كبرى إضافة إلى كونه يتقاطع مع مسارات التاريخ في الرّواية، فلقد «شكّل المكان عند الكاتبة أحلام مستغانمي بؤرة أساسية يتقاطع فيها التاريخ، وعلاقات الناس وشكّل صورة فنّية لهذه الذّاكرة الثّقافية والحضاريّة (قسنطينة والوطن)، وبات أمرا يعادل شيئا أعمق وأكثر من كونه مكانا تدور فيه أحداث الرّواية فقط»[1]،فالفضاء يشكّل نقطة تقاطع بين المعطيات التاريخية وشخصّيات الرّواية، لعلّ قارئ روايات أحلام يدرك تماما أنّ لفضاء قسنطينة هيمنة كبيرة على كل الفضاءات، وذلك لتعلّق ذاكرة "خالد" التّاريخية في الثّلاثيّة بدءًا من طفولته وشبابه حيث انخرط في صفوف المجاهدين، وسجنه، وحنينه لها، وهو في غربته (فرنسا) وعودته إليها بعد ذلك في نهاية الثّلاثيّة وتعطي الفضاءات هنا بعدا واقعيّا بدءًا من أسماء المدن، أسماء الجسور وغيرها من المنشآت والفضاءات التي تمّ ذكرها في الرّوايات.

وكلّ ما سبق ذكره إنّما يكسب الفضاءات رمزيّة تجعل من الأمكنة كأنّها شخصيات تفرح وتحزن وتبعث بتلك الأحاسيس للقرّاء.

يتدحرج السّرد من منطقة الجبل الواقع بمدينة قسنطينة ليعود ويلفّ شوارعها وجسورها، يقول "خالد" وهو يستذكر هذه المدينة وما تعنيه له: «تلك المدينة نفسها.. حجارتها.. قرميدها..وجسورها ومدارسها.. وأزقّتها وذاكرتها؟

_ هنا أنا أسكن ذاكرتي، وأنا أسكن هذا البيت، فكيف ينام من يتوسّد ذاكرته؟»[2]

ويتساءل في موضع آخر: «فأين نسيان قسنطينة: وفي كلّ منعطف يتربّص بي جرح؟

_ هل الحنين وعكة صحّيّة (...)

_ مريض أنا بك قسنطينة (...)

_ الفرق بينك وبين مدينة أخرى لاشيء لعلك كنت فقط المدينة التي قتلتني أكثر من مرّة (...)

---

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص91.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 264 ،262.

هنا تبدأ الذّاكرة المشتركة، وشوارع يسكنها التّاريخ وينفرد بها بعضها مشيتها مع سي الطاهر وأخرى مع آخرين»[1].

إنّ غربة "خالد" عن موطنه جعلته دائما يستذكر الوطن/ قسنطينة بكثير من الحبّ والمرارة معا، بشيء من السّخط واللّوم في حنينه واشتياقه لها، فذاكرته في تفاعلها مع هذا الفضاء(قسنطينة) تتفاعل مع التّاريخ وهو ما شكّل سطوة هذا الفضاء على باقي الفضاءات، «فوجود البطل في فرنسا بعيدا عن مكان الطفولة هو سبب لأن ضلّت متعلّقات المكان من جسور، وحلي ولباس تداعب مخيّلته وفنّه، الأمر الذي جعل من هذه المدينة وكأنّها مدينة مفقودة بعيدة المنال، ولقد استطاعت الرّوائية أن تجعل من المكان تجربة معيشة داخل العمل الرّوائي، وهذه القدرة على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي يوحي وكأن المكان خاصٌ به أيضا، وهذا الوصف التعبيري الذي يصوّر الأشياء من خلال إحساس المرء بها، نادر الوجود في الرّواية العربيّة»[2]، يتجاوز الفضاء كونه زينة أو ديكورًا تدور فيه الأحداث إلى تجربة شعورية وتاريخية.

فكلّ مكان في الرّواية هو عبارة عن خزّان من الذكريات التي تفجّر السّرد كلّ مرّة يرى "خالد" أو يستذكر فيها فضاء، « أمشي في شوارع قسنطينة، يسلّمني زقاق إلى آخر، وذاكرة إلى أخرى (...) قضيت أسبوعا وأنا أهيم على وجهي في تلك المدينة التي كانت تتربص بذاكرتي في كل شارع»[3]، هكذا كانت قسنطينة تستفزّ ذاكرة "خالد"، على مدى الروايات الثلاث التي ترتدّ إلى الوراء قبل الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث حدث وأن قال: «لقد كانت (سيرتا) مدينة نذرت للحب والحروب تمارس إغراء التاريخ وتتربّص بكلّ فاتح سبق أن ابتسمت له يوما من علوّ صرختها كنسائها كانت تغري بالفتوحات الوهميّة:

هنا أضرحة الرّومان والوندال.. والبيزنطيّين.. والفاطميّين.. قبل أن تسقط في يد الفرنسيّين، هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة (...)

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص292.

[2]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص92.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص305.

فرنسا التي دخلت الجزائر عام 1830، لم يفتح هذه المدينة نصف جيشها»[1].

يعطي هذا المقطع السّردي الكثير من المعلومات التّاريخية عن مدينة قسنطينة، وهذا ما يسهم في خلق رصيد معرفي للقرّاء عن مدينة عريقة وأصيلة مثل قسنطينة التي كانت دائما تغري الأجانب حدّ استعمارها واستوطانها. «من هنا مرّ صيفاكس.. ماسينيا.. ويوغورطة.. وقبلهم آخرون (...) تركوا في كهوفهم ذاكرتهم. نقشوا حبّهم وخوفهم وآلهتهم. تركوا تماثيلهم وأدواتهم، وصكوكهم النّقديّة، أقواس نصرهم وجسورا رومانيّة.. ورحلوا.. »[2].

أدّت قسنطينة دورا فاعلا ووظيفيّا بامتياز، فكثيرا ما كانت موضعا للوصف أو موضوع الحوارات، فقد أصبحت هاجسا لـ "خالد"، ومصدرا يغذّي السّرد، فبين حبّه لها وخذلانها له تداعت ذاكرته طويلا ممّا أفرز نوعا من الإثراء لهذا الفضاء، وهذا يدلّ على فطنة الرّوائيّة في جعل قسنطينة مركزا للأحداث، «لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحدة بعد الآخر .... أنا لا أسكن هذه المدينة... إنّها هي التي تسكنني. لا تبحثي عنّي فوق جسورها، هي التي تحملني ... وحدي أنا حملتها»[3]، ونستنتج ممّا سبق وروده أنّ الفضاء القسنطيني قد شكّل حلقة تخييليّة بالنّسبة لـ "خالد " حتى وإن كان هذا الفضاء واقعيّا.

فقسنطينة وباقي الفضاءات «توحي بالواقعيّة بفعل اختيارها لأسماء حقيقيّة. والمكان المستحضر هو مكان متخيّل لا يحيل إلى الواقع، وأيّ مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الرّوائي بالتسمية أو الوصف إلاّ لإثارة خيال المتلقّي، وقوّة الإيهام راجعة لقوّة الرّوائي الكبيرة في تحكّمه في العلاقات اللغويّة وهو ما كانت تستثيره اللّغة من خلال قدرتها على الإيحاء»[4]، يصل الإيهام إلى أعلى درجاته في النّصوص المستغانميّة مع توظيفها بما يسمّى بـ"أنسنة المكان"؛ وهو تشبيه المكان بالإنسان من خلال إلحاقه بأوصاف يوصف بها الإنسان وحده، وهذا ما يجسّده المقطع السّردي التّالي: «هاهي ذي قسنطينة.. باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشّفاه، مجنونة الأطوار..»[5] .

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص268.

[2]- المصدر نفسه، ص267.

[3]- المصدر نفسه، ص347،348.

[4]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص91.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص91.

وفي مقطع سردي آخر: «سيرتا مدينة نذرت للحبّ والحروب، تمارس إغراء التاريخ، وتتربّص بكلّ فاتح سبق أن ابتسمت له»[1]، وهذه التّقنيّة تجعل من الفضاءات كشخص أثّر فيك وتؤثر فيه، حيث يصبح للمكان موقفه من الفرح والحزن، ويتّخذ شكلا آخر عدا الجسور والصّخور والعلوّ، ليجسّده.. الأقدام، والشفاه، والإغراء والابتسامة...، يضفي هذا الوصف سحرًا على المدينة، وهذا ما يوحي إلى قدرة الإيهام التي سبق وتحدّثنا عنها، التي تزيد من المكان انفتاحًا خاصّةً كونها تتجاوب مع نفسية "خالد" حيث تسير مع هذه الشّخصيّة وتحمل أوصافا بحسب مزاجها، فتتشكّل صورها مثلما يراها "خالد" الذي يصفها، كما أنّ لـ «قسنطينة تحميلا رمزيا يتوزّع على أقطاب متعدّدة فهي: المدينة، والحبيبة، والوطن، والشارع، والذّاكرة والأم»[2] .

وفي مثال آخر يلحق قسنطينة بالوصف كأنّها أنثى جميلة مغرية، يقول وهو يتوجّه إليها بحديثه: «فأحرقيني قسنطينة.. شهيّة شفتاك كانتا حبّتا توت نضجت على مهل، عبق جسدك كشجرة ياسمين تفتّحت على عجل.. جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرّغبة والخجل، من القيم الموروثة، ومن الرّغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنّفاق على شفتيك: رحت ألملم شتات عمري»[3]، فكانت بذلك قسنطينة الرّمز الوطن والتّاريخ، كما كانت الحبيبة والأم أيضًا.

وقد حوّت هذه المدينة على أماكن أخرى وردت في الرّواية في مقاطع سرديّة تحمّل هذا الفضاء رمزيّة أكبر خاصّة باقترانها بأسماء تاريخيّة، لا تكاد تذكر قسنطينة إلّا وذكرتهم: «في ذلك الزّمن كان لابن باديس المقهى الذي كان يتوقّف عنده، وهو في طريقه إلى المدرسة. وكان اسمه " مقهى بن يمينة، وكان هناك مقهى" بن عرعور" حيث ما كان مجلس بالعطّار وبشطارزي، وحيث كنت ألمح أبي أحيانا وأنا أمرّ بهذا الطّريق. أين ذلك المقهى لأحتسي فيه هذا الصّباح فنجان قهوة نخب ذكراه؟، كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء روّاده؟ كيف أجده؟ »[4] يستعرض هذا الاقتباس السّردي كيف يمكن للفضاءات

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص268.

[2]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص96.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص190.

[4]- المصدر نفسه، ص 311 .

أن تأخذ هيبتها من الأسماء التّاريخيّة التي مرّت بها يوما، ومن الأحداث التي جرت فيها، لتصبح معالم تاريخيّة تنبض بالذّكريات، فهذا المقهى لم يكن ليكون مكانا منفتحا إلا بانفتاحه على التّاريخ واحتضانه لمجموعة من علماء الجزائر والمجاهدين، " ابن باديس" العلّامة الجزائري الذي تغنّى هو الآخر بالوطن وحارب من أجله فقال: «النشيد غير الرّسميّ الوحيد الذي نحفظه جميعا:

"شعب الجزائر مسلم

وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله

أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجًا له

رام المحال من الطلب"»[1]

هذا النّشيد الذي قاله "ابن باديس" إبان الاستعمار الفرنسي الذي كان يحاول طمس الهوّية الجزائريّة العربيّة المسلمة بسياسة الفرنسة التي كانت تستهدف الزوايا، والتي كانت المصدر الوحيد للجزائريين آنذاك لتلقّي العلم والمعرفة باللّغة العربيّة والتّفقّه في الدّين وحفظ القرآن وترتيل آياته وبيان ما جاء في الحديث الشّريف، فجعل بنشيده هذا الكثير من الحناجر تحفظه حتّى أصبح شعارا يردّده كل جزائري.

واستنادا لما ورد في الرّواية فإنّ إحساس "حياة" الناقم على البلد، وهو الطاغي في وصف المدينة الوطن (قسنطينة وجسورها):

«وطن؟ أيّ وطن هذا الذي كنّا نحلم به أن نموت من أجله.. وإذ بنا نموت عل يده.. أوطن هو.. هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين وذبحنا كالنعاج من أقدامه؟! وها نحن جثّة بعد أخرى نفرّش أرضه بسجّاد من الرجال، كانت لهم قامة أحلامنا.. وعنفوان غرورنا...

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص293.

رائحة الوقت.. ومدينة جبليّة يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام.. وأودية شاهقة الفجيعة»[1]، بنفس نبرة الحسرة استهلّت الرّوائيّة عملها الثالث "عابر سرير" في وصف فضاء قسنطينة وجسورها وأزقّتها وشوارعها "قسنطينة الوطن"، فقد حدث أن تحدّثت عنها في روايتها الأولى "ذاكرة الجسد"، لكن بشيء من العظمة والحنين، وهاهي الآن تصفها بغير الوصف الأوّل وتقول على لسان "خالد": «لكنّها كانت قسنطينة، كلّما تحرّك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجيّ، واهتزّت الجسور من حولها، ولا يمكن أن ترقص إلّا على جثث رجالها»[2].

وفي موضع آخر:« قسنطينة المكابرة، لا تدري ماذا تفعل بثراء ماض تمشي في شوارعه حافيّة. قسنطينة الفاضلة التي تحرسها الآثام ويحكمها الضّجر المتفاقم، وهذيان الأزقّة المحمومة المثقلة بالغرائز المعتّقة تحت الملايات (...) قسنطينة ذات المنعطفات الكثيرة، ليس ثمّة طريق مستقيم يوصلك إلى مبتغاك»[3]، يتغيّر وصف قسنطينة بين ماضيها المجيد وحاضرها المشوّه هذا ما تمّ رصدّه في وصف الفضاء القسنطيني، والأمر نفسه حدث مع وصف جسورها، حيث يقول: «شعرت أنّها مدينة لم تعد تصلح إلّا صورة على بطاقة بريديّة أو جسرا على لوحة. بدت لي جسورها هرمة، تعبة كأنّها شاخت وتساقطت عنها حجارتها، كأفواه تعرّت من أسنانها»[4]، وفي موضع آخر:

«الجسور جميعها ستنهار، والجميع مذعورون، لا يدرون أيّ جسر يسلكون للهروب من قسنطينة (...) ما غزا قسنطينة غازٍ أو حكمها حاكم إلّا وبنى مجده بإعادة بناء جسورها غير معترفٍ بمن بنوها قبله!

وهذا ما جعل آمال القسنطنيّين معلّقة كجسورهم (...) يتشاورون في شأن أحسن طريقة لإنقاذ مدينة تعيش منذ 2500 سنة محصّنة كعشّ النسر في الأعالي. معجزة أبدعها الحجر وأفسدها البشر»[5].

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص368،369،371.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص269،274.

[4]- المصدر نفسه، ص146-224.

[5]- المصدر نفسه، ص 203.

يبدو أنّ قسنطينة فقدت بهجتها حال تجاوزها للتاريخ وللماضي، إذ كانت تبدو أكثر فرحا ومجدا وهي محمّلة بذكريات الماضي في رواية ذاكرة الجسد، من خلال ذاكرة خالد/المجاهد التي تأبى إلا أن تمجد الوطن وتقدسه، وهذا ما لوحظ في أغلب ما جاء في الرواية من أوصاف، غير أنّ "خالد" لم يحافظ على هذه الرؤية المتفائلة لهذا الفضاء في محطتين اثنتين: أولاهما هو زواج "حياة" من الضابط ، والثانية هي حادثة موت أخيه "حسّان"، ولكن الآن في هذه الرواية التي لم تتحدّث عن قسنطينة التّاريخ، وراحت تصفها في الحاضر اختلف وصف الفضاء، لأنّها ترد إلى النص عبر ذاكرة "حياة" التي لم تعش زمن الثورة، وهذا لدليل على أنّ الفضاء يكتسب أهمّيته من الأحداث التي جرت فيه، أو من أسماء الشّخوص الذين ارتادوه، وعلى خلاف ما سبق ذكره عن تخليد ذكرى الشّهداء بإطلاق أساميهم على المنشآت والأماكن.

اعتبرت رواية "عابر سرير" الأمر كأنّه تسجيل للخسائر: «إمعانا منّا في تضخيم خسارات ندّعي اكتسابها، نذهب حتّى إضافة ما نفقده إلى أسماء أوطاننا، ولأنّ الجزائر خرجت إلى الوجود "جمهوريّة ديمقراطيّة شعبيّة"، وتفوّقنا منذ البدء فيما يخصّ الحرّيات على أيّة دولة أوروبيّة تحمل اسمًا من كلمة واحدة. أمّة تحتفي بخساراتها وتتوارث منذ الأندلس فنّ تجميل الهزائم والجرائم بالتّعايش اللّغوي الفاخر معها. عندما نغتال رئيسا نسمّي مطارا باسمه، وعندما نفقد مدينة نسمّي باسمها شارعا وعندما نخسر وطنا نسمّي باسمه فندقا، وعندما نخنق في الشعب صوته، ونسرق من جيبه قوته نسمّي باسمه جريدة»[1]، وفي موضع آخر: «مادامت كلّ الشوارع والأزقّة محجوزة أسماؤها لقدامى الشّهداء والخسارات المقبلة»[2]؛ فمع الاستقلال وجد "خالد" جزائرًا غير التي حلم بها الثّوار والمجاهدون، جزائر للجيوب والخراب، ورأى في موت الشّهداء خسارة عظمى، والأعظم من ذلك هو تسجيل هذه الخسارات في إطلاق أسمائهم على الفضاءات، كانت مدينة تحتضن التّاريخ، وهي الآن تحتضن اللّصوص.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص270.

[2]- المصدر نفسه، ص279.

02/ فضاء "الجسر":

إلى جانب فضاء"المقهى" نجد فضاء "الجسر" الذي تتميّز به مدينة قسنطينة التي أطلق عليها تسمية مدينة "الجسور المعلّقة"، فكثيرا ما رافقت الجسور الحركة السّرديّة التخييليّة في النّص، وقد كانت في موضع من المواضع داعمة للثّورة ومساهمة فيها:

«عندما انطلقت تلك التظاهرة من فوق جسر سيدي راشد كما خطّط لها بلال لأسباب تكتيكيّة، يسهّل معها تجمّع المتظاهرين ثمّ تبعثرهم من كلّ الطّرقات المؤدّية للجسر، أدهشت القوّات الفرنسيّة بدقّتها ونظامها غير المتوقّع. كان بلال أوّل من ألقيّ القبض عليه يومها.. ومن عذّب للعبرة»[1] ،وهذا في الحقيقة ما جعلها ملتصقة بذاكرة خالد، وهذا ما يفسّر أيضًا نبرة الحزن الموجودة في حديثه ووصفه لهذه الجسور وتعلّقه الشّديد بها «وعامل كلّ حجر فيها بعشق، أسلّمُ على جسورها جسرًا جسرًا (...)ولا أحد يفهم جنوني وسرّ تعلّقي بمدينة يحلم الجميع بالهرب منها (...) متعب أنا كجسور قسنطينة.. معلّق أنا مثلها، بين صخرتين وبين رصيفين»، ويتساءل عمّا إذا كان سكّان أثينا يدركون أنّهم يمشون على التّاريخ؟! هذه الجسور التي حملت التّاريخ كما حملت قسنطينة التّاريخ واقترنت به فقد حدث أن قال "خالد" عنها: «أحسد الإمبراطور الرّوماني المغرور الذي منح اسمه لمدينة لم تكن حبيبته بالدرجة الأولى.. وإنّما اقترن بها لأسباب تاريخية محضة»[2]، فقد أطلق أحد ملوك الرّومان "قسطنطين" اسمه عليها ليبقى اسمه مخلّدا فيها بالرّغم من كونها ليست وطنه، كما اعتبر أنّ بالجسور لعنة ما أصابته مثلما أصابت " صالح باي" الذي هلك من على جسر " القنطرة" الجسر الوحيد الذي صمد من بين خمسة جسور رومانيّة، حتّى نسجت عليه أسطورة وأصبح المكان الذي سقط فيه مزارًا وتحوّلت فجيعة موته إلى أسطورة يتناقلها أهل قسنطينة، وأطلق على ذلك المكان " سيدي محمّد الغراب"؛ فيقال عنه بعدما سقط تحوّل إلى غراب وطار ومن ثمّة ونساء قسنطينة يرتدين الملاءة السّوداء، ويقوم أهل قسنطينة بزيارة ذلك الموقع تبرّكا به[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص249.

[2]- المصدر نفسه، ص347،334.

[3]- ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 272، 273.

إنّ حضور الجسور في الروايات لم يكن حضورًا يقتصّر على تعلّق "خالد" فقط وقد أبدى تعلّقه في كل مرة بهذا الجسر، لكنّه الآن يصف نفسه بالمعلّق مثل الجسر« أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك، وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرًا آخر معلّقًا هنا[1]»، تستمد الجسور أهميّتها في النّص الروائي من كونها لا تربط ضفتين فقط بل تربط الماضي بالحاضر أيضًا، فكثيرًا ما نجد أن التاريخ يتشكّل من هذه النقطة بين الماضي والحاضر، فتشبيه "خالد" نفسه بالجسر هو رسالة أنّه همزة الوصل التي تربط الحاضر بالماضي عبر ذاكرته التاريخية تلك، وحين اعتراه الحزن من ذلك الماضي الذي لم يوصله إلى حاضر جميل راحت الجسور تختفي وتوشك على الانهيار «لقد توحّد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى، في فرح ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنّه عاش بتوقيته يومًا، أو عمرًا كاملاً، ...في اللوحة الأخيرة لا يضل باديًا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئًا، علامة استفهام معلّقة إلى السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى الأسفل، لا شيء يحده على يمينه ولا على يساره، وكأنّه فقد فجأةً وظيفته كجسر. أهو بداية الصبح عندئذ أم هو بداية الليل. أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر إنّه السؤال الذي يبقى معلقًا كالجسر»[2]، إنّ مبررات وجود التاريخ تتحدد من منطلق الرغبة في تحليل الواقع الراهن كما هو الحال مع "خالد" وليس الغرض من هذا التحقيق مع التاريخ بقدر ما هو رؤية شخصيّة له، وبعدًا نفسيًا تبعث به تلك الفضاءات ذاتها، إذ يعدّ « استخدام البلاغيات في تصوّير المكان من أجل تحديد دلالته النفسية بطريقة لغوية أقرب ما تكون إلى الحس اللغوي والشعري، وتستخدم اللغة عندئذٍ المجازيات والرموز والتشبيهات والاستعارات وتستدعي الرصيد الثقافي لمنتج النّص في خلق المشابهات المكانيّة الواقعية ومعادلاتها التي تؤدي فحوى الدلالة النفسية»[3]، وتظهر الدلالة النفسية لما يعيشه "خالد" باطنيًّا من خلال عدّة مقاطع سرديّة، أهمّها هذا المقطع السردي الذي يصرّح فيه بتعلّقه بالجسور ويعلل سبب رسمه إياها كلّ مرّة:

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص14

[2]- المصدر نفسه، ص237.

3- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999، ص317.

« لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرًا عن وضعي المعلّق دائمًا ومنذ الأزل، كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري ولهذا ربما كان الجسر هو أوّل ما رسمت يوم فقدت ذراعي»[1]، إنّ الحضور النفسي للفضاءات هو ما يعطيها حيويتها في النّص الروائي إلى جانب دور اللغة في تصوّير تلك الفضاءات نفسيًا أكثر من تصوّيرها حسيًا، وهذا يسير تبعًا للحركية التاريخيّة وانعكاسها على نفسية شخصيات الروايات، وكل هذا كانت اللغة تنقله بجمالية منقطعة النظير، « فبواسطة هذه البلاغة وهذه اللغة استطاعت "أحلام مستغانمي" أن تخلق أجواء روحية إضافية إلى هذا الجسر يضاف إلى الجو التصوّيري العام إلى جانب تكثيف متعمد في اللغة فيرتقي الحس وتتنوّع الصوّر»[2]، باستطاعتنا القول إنّ للّغة أهميّة قصوى على مستويين اثنين، الأوّل في خلق لغة جماليّة من خلال عرض تصوّرات لغوية حين يتقاطع التاريخي بالفنّي، والثاني هو قدرتها على نقل تلك الشحنات النفسية التي تجعل القارئ في تفاعل مستمر مع النّص.

03/ فضاء "سجن الكّديا":

ينهض التاريخ في النص على مكان آخر غاية في الأهمّية وهو "سجن الكّديّا"؛ ولقد شكّل هذا الفضاء لفتة تاريخيّة مهمّة ففيه خبر "خالد" لأوّل مرّة تجربة السّجن مع رفاقه المجاهدين وتقاسم معهم ويلات التّعذيب، ويعدّ هذا السّجن بمثابة مأساة حقيقيّة بالنّسبة له، خاصّة وأنّه خاض هذه التّجربة المريرة وهو في سن صغيرة جدّا، يتكرّر ورود ذكر هذا الفضاء في متن الرّواية بالرّغم من أنّه لم يمكث فيه طويلاً، إلّا أنّ حجم المعاناة والتّعذيب الذي شهده فيه جعله أكثر مكان انغلاقا في الرّواية، يقول "خالد" وهو يسترجع ذكرياته مع هذا الفضاء:

«في سجن"الكديّا" كان موعدي النضالي الأوّل مع سي الطاهر. كان موعدًا مشحنًا بالأحاسيس المتطرّفة، وبدهشة الاعتقال الأوّل، وبعنفوانه.. وبخوفه (...) لقد خلقت السّجون للرّجال (...)، كان سجن "الكديّا " وقتها، ككلّ سجون الشّرق الجزائري يعاني فجأة من

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص238.

2- ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، دار اللواء، دط، الجزائر، 2013، ص126.

فائض الرّجولة، إثر تظاهرات 1945 التي قدّمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أوّل عربون للثّورة، متمثّلا في دفعة أولى من عدّة آلاف من الشّهداء سقطوا في تظاهرة واحدة. وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزّنازين، ممّا جعل الفرنسيّين يرتكبون أكبر حماقاتهم وهم يجمعون لعدّة أشهر بين السّجناء السّياسيّين وسجناء الحقّ العام، في زنازين يتجاوز أحيانا عدد نزلائها، عشرين معتقلا»[1]، يزدحم هذا الفضاء بمشاعر متناقضة تماما، فهو يحمل شعور الألم والعذاب الذي تلقّاه "خالد" فيه، لكنّه أيضا يتفاخر برجولته لدخوله السّجن من أجل وطنه، فهذا المكان يمتزج فيه الكبرياء والخوف معًا.

ولّد هذا الفضاء "سجن الكديّا" عددًا من المحكيات في الرّواية وكان يشكّل بؤرة تاريخية حسّاسة، لأنّه عمل على نشر الوعي السياسي بين القابعين وراء قضبانه وزرع فيهم روح الوطنيّة والفداء أكثر، فقد علّمتهم مجازر 8 ماي 1945 أن ما "أخذ بالقوّة لا يسترجع إلّا بها"، كما حمل هذا الفضاء إلى جانب حدث اعتقال "خالد" وسجنه حدثا آخر وهو اعتقال القائد "مصطفى بن بولعيد" فيه، هو ورفاقه من المجاهدين وصدر بحقّه حكم الإعدام، يستذكر "خالد" تفاصيل هذه الحادثة فيقول:

«كان كلّ شيء معدّا للموت يومها، حتّى إنّ حلّاق مساجين الحقّ العام، أخبر الشّهيد القائد مصطفى بن بولعيد في الصّباح، أنّهم غسلوا المقصلة أمس، وأنّه حلم أنّهم "نفّذوا". وكانت هذه الكلمة تحمل معنيين بالنّسبة لمصطفى بن بولعيد، الذي كان يعدّ منذ أيّام خطّة للهرب من الكديّا.. وكان قد شرع مع رفاقه منذ عدّة أيّام، في حفر ممّر سرّيّ تحت الأرض، أوصلهم في المرّة الأوّلى إلى ساحة مغلقة داخل السّجن، فأعادوا الحفر من جديد، ليصلوا بعد ذلك إلى خارج السّجن»[2].

يضيف "خالد" في ذات السّياق ولكن في فضاء آخر وهو الزنزانة رقم ثمانية الموجودة داخل سجن الكديا:

[1]- ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص272،273.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

04/ فضاء "الزنزانة رقم ثمانية":

«يوم 10 نوفمبر 1955، بعد صلاة المغرب، وبين السّاعة السّابعة والثّامنة مساءً بالتحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه، قد هربوا من "الكديّا"، وقاموا بأغرب عمليّة هروب من زنزانة لم يغادرها أحد سوى إلى المقصلة. بعد ذلك سقط القائد مصطفى بن بولعيد وبعض من فرّوا معه، شهداء في معارك أخرى لا تقلّ شجاعة عن عمليّة فرّاره، فتصدّروا برحيلهم كتب التّاريخ الجزائري، وأهمّ الشوارع والمنشآت الجزائريّة، بينما نفّذ حكم الإعدام، فيمن ظلّوا بالزّنزانة، دون أن يتمكّنوا من الهروب، ولم يبق اليوم من السجناء الأحد عشر الذين هربوا من الكديّا سوى اثنان على قيد الحياة. ومات الرّجال الثمانية والعشرون الذين جمعتهم الزنزانة رقم ثمانية يوما، لقدر كان مقرّرا أن يكون واحدا»[1]

جمع هذا السّجن كبار المجاهدين والقادة السّياسيّين، كما شهد على عمليّة هروب لجماعة من المجاهدين أيضا زجّ بهم إثر عمليات مقاومة، ومن ثمّ تظهر أهمّية المكان كونه قيمة دلاليّة ورمزيّة تاريخيّة عظيمة، ويتميّز هذا الفضاء كونه يمتدّ في الرّواية رغم خروج "خالد" منه، لأنّ "خالد" مسجون الآن داخل ذاكرته، كما يحوي الفضاء على فضاء آخر، له الأهمّية نفسها وهو الزّنزانة رقم ثمانية التي زجّ بـ "خالد" فيها مع العديد من الثوّار، وأصبحت هذه الزنزانة أيضًا رمزًا من رموز المقاومة والنضال. وكان السجن والزنزانة التي زُجّ ب"خالد" فيها تشحّنان ذاكرة "خالد" كلّما مرّ قربهما: «كلّما وقفت أمام الجدران العاليّة لهذا السّجن، تبعثرت ذاكرتي، وذهبت لأكثر من وجه، الأكثر من اسم، ولأكثر من جلّاد، وشعرت برغبة في فتح أبواب سجون أخرى مغلقة على أسرارها (...).

وقتها، كنت أحسد ذلك الرّفيق الذي جمعتني به زنزانة هنا لبضع أسابيع. كنّا آنذاك.. أنا وهو، أصغر معتقلين سياسيّين، وربّما كان ياسين يصغرني ببضعة أشهر»[2]

تستيقظ ذاكرة خالد النّضاليّة مرّة أخرى لتحدّثنا عن تجربته الأليمة مع السّجن، ولكن هذه المرّة يقف "خالد" أمام جدرانه بعد الاستقلال، ليعيد شريط حياته إلى الوراء وهو يتأمّله عن قرب يقول:

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 217.

[2]- المصدر نفسه، ص298.

«أتأمّل جدران سجن، أوّل مرّة، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهيّئين له. مرّت سنوات كثيرة، قبل أن أدخل سجنا آخر، كان جلّادوه هذه المرّة جزائريّين لا غير. ولم يكن له من عنوان معروف (...) ها هو ذا سجن الكديّا: كم من قصّة مؤلمة وأخرى مدهشة عرفها هذا السّجن، الذي تناوب عليه أكثر من ثائر، لأكثر من ثورة.عام 1955.. أي بعد عشر سنوات بالضّبط من أحداث 8 ماي 1945 عاد هذا السّجن للصّدارة، بدفعة جديدة لسجناء استثنائيّين كانت فرنسا تعدّ لهم عقابا استثنائيّا.

في الزّنزانة رقم 8. المعدّة لانتظار الموت كان ثلاثون من قادة الثّورة ورجالها الأوائل، ينتظرون موثّقين، تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم، بينهم، مصطفى بن بولعيد والطاهر زبيري ومحمد لايفا وإبراهيم الطيب رفيق ديدوش مراد وباجي مختار وآخرون»[1].

يمتدّ هذا الفضاء إلى ما بعد الاستقلال وهنا نسجّل مفارقة أخرى له وهذه ميزة يتميّز بها النّص الرّوائي المستغانمي.

لقد ظلّ "الفضاء" مكوّنًا رئيسيًا في المتن الإبداعي "المستغانمي" الثاني، من حيث إدراجه كمكوّن أساسي وعامل رئيس في الرّواية من حيث تركيب المشاهد، والخطابات ، والحوارات وبناء الأوصاف، وحتى ربطه للأحداث التاريخية، تماما كما سبق وشاهدنا مع رواية "ذاكرة الجسد"، ولعلّ رواية "فوضى الحواس" تستحضر أماكن أخرى لها صلة مباشرة بالتاريخ الجزائري ، فكما سبق ورأينا كيف يشتغل الفضاء في النّص الرّوائي، وأنّه تعدّى مسألة كونه إطارًا جغرافيًا للمحكيات، ولكنّه أصبح عنصر توالد سردي في علاقته بالتّاريخ في إشارات صريحة أو إيحائيّة يكون الفضاء حاضرا غير مهمّش أو مقصي، وهذا ما يفرض مكانته ويصبح علامة من علامات الشّعريّة والجماليّة في أعمال "أحلام مستغانمي" الرّوائية، إذ «تستخدم اللغة فيها المجريات والرموز والتشبيهات والاستعارات وتستدعي الرصيد الثقافي لمنتج النّص في خلق المتشابهات المكانية ومعادلاتها التي تؤدي نحو الدلالة

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص299.

النفسيّة»[1]، فتصوير الفضاءات من منحى نفسي جعلها تكتسب روحا وحركية داخل النص الروائي المستغانمي.

وعلى الرّغم من كون رواية "فوضى الحواس" مقارنة بالرّواية السّابقة "ذاكرة الجسد" لم تركّز كثيرا على الفضاء كمكوّن تاريخي إنّما سعت الرّوائيّة أكثر إلى جعل الفضاءات نقطة التقاء شخوص روايتها، فقد انشغلت الرّوائيّة بلعبة أخرى للفضاءات، وجعلتها كرقعة شطرنج بين أبطال الرّواية في قربهم وبعدهم، لكنّها وعلى خلاف ما لاحظناه الآن كان الفضاء في رواية "ذاكرة الجسد" محفل الذاكرة ومُحفزّها، وحقل الذاكرة والماضي على نحو أكثر بكثير مما ورد في رواية "فوضى الحواس" التي استعملت فيها هذه التّقنية بنسبة أقل بكثير، لكن ليس معنى هذا أنّ الفضاء لم يكن له دور مهمّ، على العكس تماما، إذ مارس الأخير فعاليته وسجّل حضوره كما في كلّ مرّة؛ ولكن هذه المرّة لم يرتبط كثيرا بالتاريخ وإنّما أعطى دورا وظيفيّا أكثر على مستوى جمع الشّخصيات وبعدهم عن بعضهم البعض، وكي لا نكرّر ما سبق ودرسناه، نقوم بإدراج تلك الفضاءات التي تناولتها الرّوائيّة بالحكي لأوّل مرّة.

05/ فضاء "البيت":

وظفت الرّوائية فضاء "البيت" الذي كانت البطلة "حياة تتردّد عليه كلّما عانت من ضغوط نفسيّة، وهربا من زحمة شوارع قسنطينة والخيانات التي تعرّضت لها، جعلت من هذا "البيت" الكائن بأرقى الشّوارع متنفّسا لها، حتى أنّها قالت عنه:

«أحببت هذا البيت: هندسته المعماريّة تعجبني، وحديقتها الخلفيّة، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظلّله ياسمينة متنقّله. فأجلس وأستسلم للحظة الحلم.

البيوت أيضا كالنّاس. هناك ما تحبّه من اللّحظة الأولى. وهناك ما لا تحبّه، حتى إن عاشرته وسكنته سنوات. ثمّة بيوت تفتح لك قلبها، وأخرى معتّمة، مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها وإن كنت صاحبها، هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطلّ على أحد. أثاثه

[1]- حكيمة سبيعي، التشكيل الفّني لفضاء "المكان" في روايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، مجلة علم اللغة العربية وآدابها، مج: 08، ع 10، جامعة الوادي، 2017، ص239.

ليس مختارا بنيّة أن يبهر أحدا. وليس له من سرّ يخفيه على أحد، كلّ شيء فيه أبيض وشاسع، لا تحدّه سوى خضرة الأشجار أو زرقة البحر والسّماء»[1]. تضيف:

«بيت لا يغري سوى بالحبّ والكسل، وربّما بالكتابة. أتساءل وأنا أتأمّله، من ترى سكن هذا البيت. ومن مرّ به قبلي، ليؤثّثه ويعتني بحديقته إلى هذا الحدّ.. خلال أكثر من ربع قرن؟ فمن الواضح أنّه بيت يعود إلى أيّام الاحتلال الفرنسي، يوم كان كبار الإقطاعيين الفرنسيّين يعمّرون فيلّيات فخمة على الشّواطئ الجزائريّة، غالبا ما تكون غير بعيدة عن السّهول والأراضي الزّراعيّة، التي كانوا يمتلكونها، وحيث يأتون للاصطياف، بعد الاستقلال حجزت الدّولة الأملاك الشّاغرة التي تركها المعمّرون الفرنسيّون لتكون مقرّا صيفيّا لكبار الضّبّاط كلّ صيف، قبل أن يأتي من يحجزها نهائيّا مستندا إلى نجومه الكثيرة، أو إلى أكتافه العريضة، وسيشتريها حسب قانون جديد، بدينار رمزيّ مثير للعجب»[2]، هذا البيت الذي أعاد لنا الذاكرة للوراء، حينما استولى الفرنسيّون على أملاك الشعب الجزائري، خاصّة تلك التي تطلّ على البحر، فكانت أشبه بالمنتجعات يقضون فيها أوقاتهم، فيما يستفيدون أيضا من الأراضي الزّراعيّة، التي جعلوا فيها من الجزائري عاملاً لديهم يدعى بـ"الخماس" والذي يتقضى أجرا زهيدا جدًا يقدر بوجبة تبقيه على قيد الحياة.

06/ فضاء "شاطئ سيدي فرج":

أمّا الفضاء الثاني فهو شاطئ "سيدي فرج" المذكور في الرّواية، الذي يحمل في ثنايا ذاكرته أحداثا غاية في الأهمّية، تقول "حياة":

«حتّى قبل أن يغريني شاطئ "سيدي فرج" بمنشآته السّياحيّة ومركباته التّجاريّة، أذهلني مصادفة وجودي دائما في الأماكن التي يطوّقها التّاريخ، والتي تشهر ذاكرتها في وجهك عند كلّ منعطف سيدي فرج ليس في النّهاية اسما لوليّ صالح، مازال النّاس يتردّدون على ضريحه طالبين بركاته، إنّما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر»[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 140.

[2]- المصدر نفسه، ص140،141.

[3]- المصدر نفسه، ص143.

حتّى وإن وجدت "حياة" نفسها وجها لوجه مع التاريخ صدفة، لكن أحلام الرّوائية لم تعرف كتابتها الصدف، فقد شاءت أن يكون البيت مطلّا على التاريخ، وضبطت الذاكرة بتاريخ دخول المعمّر الفرنسي إلى الجزائر من خلال هذا الفضاء، وهنا تترك للتاريخ فسحة للولوج للنّص، وتقول "حياة":

«فهنا أرست سفنها الحربيّة، ذات 5 يوليو من صف 1830، بعدها تمّ تحطيم الوسائل الدّفاعيّة المتواضعة الموضوعة في مسجد سيدي فرج، وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين وشاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريّون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التّاريخ نفسه، ليصبح 5يوليو أيضا تاريخ استقلالها»[1].

على الرّغم من انفتاح هذه الفضاءات فإنّها توحي بانغلاقها، وبقدر ما هي مغلقة، وهذه ميزة هذه الفضاءات في الرّواية المستغانميّة، فبالإضافة إلى كونها تستقطب أهم المراحل التّاريخيّة الجزائريّة، وتحمل إمضاء التّاريخ على أزقّتها وشوارعها، تؤدّي الفضاءات خاصّيتيّ الانغلاق والانفتاح في آن واحد، فيمكن جدّا أن تجد بيتًا جميلاً في الرّواية المستغانميّة يشكّل فضاء مفتوحا بالنّسبة لشخصيّة ما، لوجود الانفتاح النّفسي فيه، كما يمكنه أن يصبح مغلقا من خلال الذكرى الأليمة التي تحملها جدرانه، ويمكن أيضا أن يصبح للشاطئ الجميل ذكرى أليمة وأخرى سعيدة لتاريخ الجزائر، وتأخذنا هذه الفضاءات إلى مراحل من تاريخ الجزائر القديم، حين تستسلم الذاكرة للماشي، تقول "حياة" أيضًا:

«في زمن سابق، كان الجزائريّون يصرّون على كتابة التّاريخ..حادثة المروحة الشّهيرة نفسها، والتي صفع بها الدّاي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرّعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجّة رفع الإهانة، ليست دليلا على كبريائنا أو عصبيّتنا.. أو جنوننا المتوارث. وربّما كغمزة من التّاريخ، تفنّن الجزائريون غداة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ، وبنوه على شكل قلعة عصريّة، جاعلين برج"سيدي فرج" ومنارته ذوي علوّ شاهق، أو هكذا يبدوان وكأنّ

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص143.

هناك من لا يزال يتوقّع قدوم عدوّ من البحر ولكن العدوّ منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر.. ولا بالضرورة من الخارج»[1].

بالرّغم من أنّ الذّكريات التّاريخيّة للفضاءات قليلة، وهذا يعود أساسا أنّ الراوي هنا ليس "خالدًا" وإنّما "حياة" التي وعلى عكسه لم تعش فترة الاستعمار إلّا أنّها قدّمت على نحو ما تواريخ مهمّة جدّا، كانت بمثابة جسور ممتدّة نحو الماضي، وفي حديث "حياة" عن الشوارع المحاطة بتلك البيوت التي استولى عليها المعمّرون، نجد نوعًا من المقارنة بين شوارع قسنطينة وبينها، واللافت للانتباه هو هروب "حياة" من ضغوط الحياة الاجتماعية والعاطفيّة، ومن زحمة قسنطينة إلى بيوت وشوارع شيّدها المعمّرون، وربّما في ذلك ما يشي بما يشبه الخيانة ونكران لقسنطينة أو للجزائر، وهذا ما طرحته شخصيّة"حياة" على مدار الرّوايات الثّلاث كونها تركت "خالدًا" رمزا للعفّة والجهاد والطّهارة لتقترن بأحد رموز السّلطة ووجهائها، وتقول "حياة" في وصف الشّارع: «أذكر أنّني اجتزت شارعنا بخطى كسلى، رحت أتفرّج على تلك البيوت البيضاء ذات النّوافذ الزّرقاء.. أو الخضراء، والتي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهدها، لا شيء كان يشبه هنا شوارع قسنطينة المكتظّة بالسّيارات والمارّة، وضجيج الحياة، كل شيء هنا جميل ونظيف، ومهندس بذوق، وكأنّه ينتمي إلى مدينة أخرى. أو كأنّه وجد خطأ هنا (...) فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال، ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة»[2] .

يوحي هذا المقطع السردي أنّ هذا الشارع لا يزال على شاكلة المنازل الأوروبّيّة، كما يشي أيضا بكونه لا يزال يحافظ على تلك الذّكريات التاريخيّة التي لم تندثر معالمها بعد الاستقلال، وأنّه يحمل نمط حياة سكّانه الأوائل من المستوطنين الفرنسيين، ويحدث أن تحمل الشوارع أسماء مجاهدين، يقول "خالد": «أنا أسكن شارع العربي بن مهيدي.. إنّه شارع متفرّع عن ساحة الأمير عبد القادر»[3]. وهذا ما هو معروف في الجزائر، التي تطلق على المنشآت والمرافق العامة أسماء مجاهدين مما يزيد في تخليد ذكراهم، ولكن في نظر "حياة" أنّ هذا لا

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص144.

[2]- المصدر نفسه، ص147.

[3]-المصدر نفسه، ص167.

يكفي، ففي حديثها عن الأمير عبد القادر ودوره في تأسيس أوّل دولة جزائريّة، تقول: «رجل لم يطالبنا بأن نعيد رفاته من الشام، ولا بأن نضع له تمثالا في ساحة هو أكبر منها»[1].

وعلى عكس رواية " ذاكرة الجسد" التي تغنّت بالوطن، كانت فوضى الحواس ترصد فوضى الوطن في شوارعه، ونمط عيشه وحتّى الأحداث السّياسيّة التي كانت تعيشها البلاد، وقبل الحديث عن هذا نشير إلى المقهى الذي أشارت إليه الرواية، وهو فضاء يعانق التاريخ أيضا، تقول: «أمام مقهى "ميلك بار" الذي أجتازه بخوف بالغ، أتذكّر فجأةً "جميلة بوحيرد" التي، أثناء الثورة، جاءت يوما إلى هذا المقهى نفسه متنكّرة في ثياب أوروبيّة، وقد طلبت شيئا من النادل، قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة، حقيبة يدها الملأى بالمتفجّرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا»[2]. فكلّ هذه الفضاءات تتربّص بالذّاكرة والتاريخ، وتستدعيه كلما سمحت الفرصة لذلك.

جاء في الرّواية ذكر بعض الفضاءات التي ذكرت من قبل مثل: سجن الكديّا، والزّنزانة، وغيرهما، ولكيلا نقع في التّكرار نتناول بالدّراسة فضاءين ظهرت لأوّل مرّة بإسهاب في رواية "عابر سرير" وهما: فضاء " بن طلحة"، وفضاء "نهر السّين"، ولكلّ منهما علاقة بتاريخ الجزائريّ؛ ففي الفضاء الريفي قرية "بن طلحة" حدثت أكبر مجزرة جماعيّة على الإطلاق، راح ضحيّتها أفراد قرية بأكملها، وقد تردّد وصف فضاء "بن طلحة" في الرّواية، وهذا بسبب ما برّره "خالد" في قوله:

07/ فضاء "قرية بن طلحة":

«كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها، ربّما لأنّ لها مخزونًا عاطفيًّا في ذاكرتي...»[3]، وتبعا لذلك فهذه الفضاءات تأخذ مساحة من السّرد، وهاهي قرية "بن طلحة" أيّام العشريّة السّوداء تعطي لنا فكرة عن الوضع اللّاأمني الذي كانت تعيشه البلاد بفضاءاتها. يقول "خالد": «في مذبحة بن طلحة، كان يلزم ثلاث مقابر موزّعة على ثلاث قرى، لدفن أكثر من ثلاث مئة جثّة (...) إنّه موت في عبثيّته، مستنسخ من حياتهم الرّتيبة،

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص170.

[2]- المصدر نفسه، ص171.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص28.

التي يتناولون فيها كلّ يوم وجبة واحدة من الطّبق نفسه لكلّ أفراد العائلة، ويرتادون مقهى واحد، يدخّن فيه الكبار والصّغار السّجائر الرّديئة نفسها المصنوعة محلّيّا من العرعار الجبليّ، وعندما يمرضون يذهبون إلى مستوصف (الدّشرة)، حيث الطّبيب الواحد، والدواء الواحد لكلّ الأمراض، وكلّ جمعة كانوا يلتقون في المسجد الوحيد ليصلّوا ويتضرّعوا للإله الواحد، حتّى جاء القتلة فافسدوا عليهم وحدانيتهم وقتلوهم باسم ربّ آخر، لكأنّهم منذ أجيال يكرّرون الحياة ذاتها، ويموتون حربًا بعد أخرى نيابة عن الآخرين، لوجودهم في المكان الخطأ نفسه»[1].

قدّم هذا المقطع السّردي صورة عن المجازر في فترة العشريّة السّوداء، ومثّل لها "بن طلحة"، التي قتل سكّانها ليلا، حدّ امتلاء ثلاث مقابر برفات جثثها، هذه الحادثة الأليمة العالقة في ذاكرة "خالد" وذاكرة كل جزائريّ عاش العشريّة الدّمويّة، في فجاعتها تكمن أهمّيّتها، فالكثير من الذّكريات تعلق بذاكرة الفرد منّا لارتباطها بألمٍ ألمّ به. وهذا تماما ما ينطبق على هذا الفضاء الذي احتوى فضاء المقبرة، الفضاء الوحيد بقي يستفزّ الذاكرة ويخدش جراحها، وهذا التداخل في الفضاءات إنّما جاء لتغذية السّرد، لأنّ «إستراتيجية الفضاء تستهدف عدّة أهداف، كأن تكون منطق بناء أنساق متخيّل أدبي من خلال مراكمة لفضاءات متعددة، تكوينيّة أو موصوفة أو تكون تفكيكا لمجمل عمليات وآليات هذا البناء وإعادة تركيبها»[2]، وهذا تماما ما نجده في الفضاءات المذكورة في الروايات المستغانميّة، فهي فضاءات وظيفيّة تتّسم بالفاعليّة.

08/ فضاء "جبال الأوراس":

أمّا في رواية "الأسود يليق بك" فهي تحتوي على فضاءات مخالفة وأخرى مشابهة للثلاثية كونها لا تنتمي إلى الثلاثية وليست تتمّة لها وإنّما هي رواية مستقلّة بذاتها، واللّافت للانتباه هو حضور الفضاء من بداية الرّواية. وقد اختارت الرّوائيّة هذه المرّة بدل قسنطينة جبال الأوراس لتتغنّى بها، ولعلّ هذا الاختيار موفّق إلى حدٍّ بعيد، كون "جبال الأوراس" كان مكان انطلاق شرارة التحرير؛ لذلك إذا كان قد وقع الاهتمام على فضاء ما فإنّه لمدلوله التّاريخي،

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص29-36.

[2]-حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص31.

وإعادة تشغيله في النّص ضمن محكيات يبعث على سرد مشاهد تاريخيّة أخرى تحوي على أحداث وشخصيّات تاريخيّة، تقول الروائية عن فضاء "جبال الأوراس": «فمن الأوراس انطلقت شرارة التّحرير. ما كان يمكن للثّورة أن تولد إلّا في تلك الجبال "الشّاهقات الشّامخات". جغرافيتهم هي التي أنجبت التّاريخ على مدى تسعة أشهر، حمل رجال الأوراس الثّورة وحدهم، احتضنوها شعلة فحريقا، أودى بقراهم ومزارعهم وأهاليهم ودشراتهم. عزّلا واجهوا جيوشا لا عهد لهم بعتادها، وحروبا ما عهدوا أهوالها. فقد اعتقدت فرنسا أنّها إن سحقتهم سحقت الثّورة إلى الأبد. حينها هبّ قادة الثّورة ليفكّوا الحصار عن الأوراس بنقل العصيان إلى مناطق أخرى، بعد أن رأوا أنه من غير العدل أن تستفرد الجيوش الفرنسيّة بأبناء الأوراس دون غيرهم»[1].

يحدّد الفضاء مسرح الحكيّ فاسحًا المجال للمتخيّل في وصفه ووصف مجريات الأحداث فيه، وكما رأينا مع المقطع السّردي أعلاه، فإنّ للفضاء دورا مهما في نسج المتغيّرات السّرديّة للرّواية، كما يمكن أن يكون للفضاء ميزة أخرى كونه منطلق الحكيّ وأساسه، ففضاء الأوراس فضاء مفتوح جغرافيّا وروائيّا، ذلك أنّه في تفاعل مستمرّ مع باقي المكوّنات السّرديّة للرّواية.

وفي السّياق نفسه تقول الروائية أيضًا: «روى لها أنّه أثناء حرب التّحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاندي" والمدرّعات الفرنسيّة مقبلة ينادي منبّها أبناء الدّشرة لقدوم الفرنسيّين فيتلقّف صداه "تزّاس" في الجبل الآخر ويتناقل الرّجال النّداء عبر الجبال، متناوبين على إيصال الخبر إلى كافّة الأهالي»[2].

إنّ الارتقاء بالفضاء إلى الحدّ الذي يصبح فيه مرتكزا على الأحداث الثّوريّة وناقلا لأخبارها على نحوٍ ما، يعمّق من فعاليته، كما يعطي خصوصيّة أبعد له، تضيف أيضا:

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص63، 62.

[2]- المصدر نفسه، ص64،65.

«كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت بقنابل النابلم على الأشجار.. كي تحرق أيّ احتمال لبقائها واقفة»[1].

وكأنّ الروائية تريد أن تقول أنّ الجبال تستمدّ شموخها من الثورة وطولها الشّاهق من عمليات النضال التي تحويها، فما كان للعدوّ إلّا أن يعلن الحرب على هذا الفضاء الذي ساند الثورة.ومن جبال الأوراس حيث انطلقت شرارة التّحرير في فترة الثّورة التّحريريّة، إلى مفهوم آخر للجبال أيّام العشريّة السّوداء، فقد انقلبت الأدوار تماما، وأصبح الجبل رمزا للخوف والرّهبة والموت بعدما كان في بدايات الرّواية يحمل أوّل بوادر التّحرّر، فقد ذكرت الرّوائيّة للجبال كثيرا في متن الرّواية وهذا مردّه إلى كونها ارتبطت بشكل مباشر بالإرهاب، الذين كانوا يتّخذون منها مخابئ لهم، وهكذا أسّس المتخيّل لنمطين مختلفين لفضاء الجبل، كما سنلاحظه من خلال الأمثلة التّالية من الرّواية:

09/ فضاء "الجبل".

«قضى أكثر من عامين متنقّلا بين مخابئ في الجبال، يعالج الجرحى، ويولّد النّساء المغتصبات اللاّئي سبّاهنّ الإرهابيون بذريعة أنّهنّ بنات وزوجات موظفين أو عاملين في "دولة الطّاغوت"، لكن ذلك لم يشفع له. حيث طلب السماح له بالعودة، غذّى شكوكهم (...)، نزل علاء من الجبل، مع آلاف التائبين، الذين سلّموا أنفسهم إلى السّلطات بعد الضّمانات التي قدّمت لهم»[2].

يبدو أنّ فضاء الجبل حافظ على تميّزه لارتباطه بالتّاريخ حتّى وإن حمل بعدا سلبيّا عكس جبل "الأوراس"، فأهمّيّته تعود إلى بناء معمارية الرّواية أحداثيًّا، وهذا ما نجده أصلا في هذه الرّواية، حيث يتدفّق السّرد من فضاء الجبل الذي قضى فيه "علاء" أخ "هالة" مدّة من الزّمن يداوي الجرحى، ويولّد النّساء، كونه طالب في ميدان الطّب في مدينة قسنطينة، التي شهدت مآسي عديدة أيّام العشرية السّوداء، ومن الجبل تنتقل إلى فضاء مغلق له صلة بالتّاريخ أيضا وهو فضاء "معتقلات الصّحراء":

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ،المصدر السابق، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص88،89.

10/ فضاء "معتقلات الصحراء":

«كانت معتقلات الصّحراء تظمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدّولة للتّدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالهم بمن احتلّوا الغابات والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد»[1]، فقد حدث أيّام العشريّة السّوداء أن كانت الدّولة تلقي بكلّ شخص مشتبه فيه في معتقلات الصّحراء دون أن تتحقق من براءته، تماما مثلما حدث مع "علاء" الذي كان طالبا في كلّية الطّب، حيث زجّ به في ذلك المعتقل بسبب غيرة شاب منه كونه محط إعجاب الفتيات به، والذي لفق له التّهمة راح ضحيّتها "علاء" الشاب البريء، الذي بقي معتقلا ما يقارب خمسة أشهر، وهي السّبب وراء التحاقه بالجبل حيث شهد صنوفا من التّعذيب وأشكالاً من الموت، سبّبت له نوعًا من التيه والحيرة، فبين فضاء تعذيب الدولة، وفضاء تعذيب الإرهاب، تخبّط "علاء" الذي أصبح في نهاية المطاف يكره الجهتين على حدّ سواء. ودائمًا مع الفضاءات التي لها علاقة بالتّاريخ نجد إشارة لمجزرة " بن طلحة" التي سبق وأن ذكرت في عمل روائي سابق، تقول:

«نقلت الصحافة أخبار مذبحة "بن طلحة" التي نحر فيها الإرهابيون 500 قروي»[2]، في هذه الالتفاتة التاريخيّة الحقيقية ما يساعد المتخيّل على رسم صورة لجزائر العشريّة السّوداء، حيث كان للموت عبثيّته وللتّعذيب صنوفه.هذه الفضاءات التي ذكرت كانت تشكّل فضاء التاريخ وفضاء المتخيّل في آن واحد. هذه بالنسبة لمجمل الفضاءات المدنية أو الريفية الجزائرية التي استحضرت الروايات إلى النّص "المستغانمي"، أما في ما يخص الفضاءات التي استحضرت التاريخ التي تقع خارج الجزائر نجد:

11/ فضاء "نهر السين":

يطلّ فضاء "نهر السين" هو الآخر بفجيعة لا تقلّ ألما عن سابقتها ولو أنّها سبقتها من حيث الزمن في الواقع، لأنّها حدثت أيام الاستعمار الفرنسي للجزائر، وتختلف هذه الجريمة الشّنيعة عن سابقتها في كون القاتل فرنسي بينما في مجزرة "بن طلحة" كان القاتل جزائريّا!.

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص69.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

ويحضر هذا النّهر من خلال إقامة "خالد" في شقة تطلّ على هذا النّهر، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّه سبق وأن ورد هذا الفضاء في رواية "ذاكرة الجسد"، ولكنّه جاء في رواية "عابر سرير" أكثر تفصيلا لهذا قمنا بدراسته في هذه الرّواية، ومنذ البداية يتساءل "خالد" لماذا لم يحبّ النّهر؟ فيقول:

«أترى لأنّه لا يوجد نهر في قسنطينة..أعلنت العداء على هذا النّهر»[1]، هكذا بدأت جراح الجزائريين مع هذا النّهر تتدفّق لتطالب الثلاثية وبالأخص رواية "عابر سرير" التي خلّد فيها الرسام "زيّان" هذه الحادثة في لوحاته التي تعرض في أحد المعارض في فرنسا.تقول "فرونسواز" عن اللّوحة:

«هذه رسمها زيّان تخليدا لضحايا تظاهرات 17 أكتوبر 1961، خرجوا في باريس في تظاهرة مسالمة مع عائلاتهم للمطالبة برفع حضر التّجوّل المفروض على الجزائريّين، فألقي البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقا، وظلّت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السّين عدّة أيام، لكون معظمهم لا يعرفون السّباحة»[2] .يضيف "خالد" قائلا في السّياق نفسه، وعلى بعد صفحات:

«تحت أقدامه الأبديّتين يجري نهر لم يؤتمن على أرواح الجزائرّيين ذات أكتوبر 1961، عندما طفت على سطحه عشرات الجثث التي ألقيت فيه مكبّلة (...) لو أنّ للسين ذاكرة لغيّر للحزن مجراه، اثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب والسجون، وستمائة مفقود وغريق توقّف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تول النّظر لجثثهم الطافيّة وهي تعبر تحتها، لست عاتبا على نهر السين ولا أنا على خلاف معه. فذاكرة المياه المحمّلة عبر العصور بجثث من كلّ الأجناس، لا تستطيع أن تفرّق بين الهويّات، ولا يمكنها التمييز بين جثث الفرنسيّين الذي ألقوا سنة 1789 إلى هذا النّهر باسم الثّورة، وجثث الجزائريّين الذين ألقوا إليه على مسافة قرنين بتهمتها»[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص189.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص51،52.

[3]- المصدر نفسه، ص88،89.

ففي نهاية المطاف انتهت علاقة العداء بين "خالد" ونهر "السين" التي بدأت مع رواية "ذاكرة الجسد"، كونه أدرك أخيرا أنّه ليس بإمكان الفضاء أن يصنع التّاريخ وإنّما يصنع التاريخ من عبروا به وأنّه لا يفرّق بين الهوّيات، وها هو يقرّ بالصلح ويقول:

«أنا أثق ببراءة الأنهار، ولا أشكّ في النّيات الطيّبة للجسور، شكي في الشعارات الكبيرة للثورات، فعندما أعطت الثورة الفرنسيّة اسم خطبائها لجسر، كان في الأمر خدعة ما»[1]، فقد سمّي الجسر الكائن على ضفاف نهر السين باسم "ميرابو" وهو أحد خطباء الثورة الفرنسيّة «الذي وقف في البرلمان الفرنسي ليقول جملته الشّهيرة نحن هنا بإرادة الشعب ولن نغادر إلّا على أسنة للرماح، ولم يدرك آنذاك أنّ هذا النهر بعد قرنين سيكون شاهدا على حرب ضد إرادة شعب آخر»[2]، يكون هذا الفضاء منغلقًا ليشهد في الأخير تصالحًا مع شخصيّة "خالد" (الثاني).

ب/ الصوّر الفوتوغرافيّة:

كان لها دور مهم في النّص المستغانمي، فهي آليّة من آليات المتخيّل السّردي، وإستراتيجية في تكوين متخيّل القارئ، وفي التحامها مع النّص تشكّل تفاعلاً كبيرًا بين التّاريخي الواقعي والأدب المتخيّل.

وردت هذه الاستراتيجية في الثّلاثيّة غالبًا، وقد مثّلت هذه التقنية مهمّة تتمثل في استحضار التاريخ للرّواية والأمر ذاته مع اللّوحات الفنّية، لأننا «أمام تمثيل بصري يستند في بناء مجمل دلالاته الاستقباليّة إلى معرفة سابقة مودعة في الكائنات وعلاقاتها، ومودعة أيضا في الأشياء وما يرافقها من استعمال وظيفي نفعي أو استعاري مرتبط بالمتعة أو اللذة. إنّها دلالات مودعة أيضا في الأشكال والأصوات واللّون والخطوط، ولهذا فإنّ هذا العالم يدلّ من خلال بناء مرجعيّة داخليّة تعدّ كونا معادلا لبنية ذهنيّة (إيكو) تتشابه مع ما تحيل عليه الصورة في العالم الموجود خارجها»[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص102.

[3]-سعيد بن كراد، سميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص56.

ولهذا السبب دخلت الصورة الفوتوغرافيّة حيّز السّرد وأصبحت تقنية من تقنياته الحداثية، والهدف منها هو التّأثير بشكل أكبر في المتلقين، من خلال تشكيل متخيل أو بعبارة أصح تحضيره للقراء على "التخييل" ورسم حدود للصّور في أذهانهم، وهذا ما نجده في روايات "أحلام مستغانمي" التي وظّفت باحترافية عالية هذه التّقنية السّرديّة، وجعلتها تخدم التّاريخ الجزائري وذلك من خلال عمليّة استثمار لصور التقطت إبّان العشرية السوداء، وكان لها صدى وتأثيرًا قويّين على الرّأي العام. «فالسياقات تنتج صورا وبنيات فضائيّة قائمة على أسلوبيّة تصويريّة تتوالد باستمرار لإنتاج احتمالات قرائية يقود إليها النّص، وعليه يمكن القول إن التصورات والتخيلات التي تتشكل بفعل سياقات بعينها تأخذ مكانتها عند المتلقّي، ففي قراءة سياق نصّي يصف أو يشرح أحداثا أو أفعالا ما يعني إمكانية تصوّرها ذهنيّا، على الأقل أثناء الفعل القرائي، وبعض هذه السياقات وفق تركيبتها الجماليّة والأسلوبيّة تنطوي على أبعاد زمكانيّة يعاد إنتاجها في الذّاكرة»[1].

تتضمّن الصورة في رواية "عابر سرير" مشهدا تاريخيا، إذ يمكننا أن نقول إنّ إطار الصورة يحدّ زمنًا ومكانًا معينين وحدثا تاريخيا أيضا، فللصورة إمكانية حفظ التّاريخ، وتكمن لعبة التخيّل، في الطريقة التي يتم من خلالها استثمار هذه الصورة ضمن محكي التاريخ، ففي رواية" عابر سرير" نجد البطل "خالد" (الثاني) الصحفي (المصوّر) الذي تنقّل إثر حادثة مذبحة "بن طلحة" إلى قرية "بن طلحة" قصد نقل مجريات الحدث، وهناك التقط صورة لطفل بقي على قيد الحياة فيما فارقها أهله وسكان قريته. يقول "خالد":

«ماذا كان يفعل هناك ذلك الصغير الجالس على رصيف الذهول؟ كان الجميع مشغولين عنه بدفن الموتى، خمسة وأربعون جثّة. تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تتسع من أموات (...) كان الصغير جالسا كما لو أنّه يواصل غيبوبة ذهوله، أخبرني أنّهم عثروا عليه تحت السرير الحديديّ الضيّق الذي كان ينام عليه والده. حيث تسلّل من مطرحه الأرضيّ الذي كان يتقاسمه مع أمّه وأخويه، وانزلق ليختبئ تحت السرير. أو ربّما كانت أمّه هي التي دفعت به هناك لإنقاذه من الذبح...»[2].

---

[1]-عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، منشورات وزارة الثقافة، دط، 2002، ص33.

[2]-أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص29.

يتساءل "خالد" ويصف الصغير:

«ماذا تراه رأى ذلك الصغير، ليكون أكثر حزنا من أن يبكي؟.

لقد أطبق الصمت على فمه، ولا لغة له إلّا في نظرات عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنّهما تنظران إلى شيء يراه هو وحده، حتّى إنّه لم ينتبه لجثّة كلبه الذي سمّمه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه، والملقاة على مقربة منه، في انتظار أن ينتهي النّاس من دفن البشر ويتكفّلوا بعد ذلك بمواراة الحيوانات.

كان يجلس ويضمّ ركبتيه الصّغيرتين إلى صدره، ربّما خوفا، أو خجلا، لأنّه تبوّل في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السّرير، ومازالت الآثار واضحة على سرواله البائس»[1].في مشهد تقشعّر له الأبدان لجثث هامدة على مدّ البصر ذبح أصحابها بطريقة وحشيّة، كتب لصبي صغير الحياة، وكأنّه فرّ من بين فكّيّ الموت، ليموت وهو على قيد الحياة، يضيف "خالد" في وصفه:

«هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لن يعرف كيف يفكّ طلاسمها، لأنّه لم يتعلّم القراءة بعد، ولأنّه لم يغادر مخبأه، فهو لن يعرف بدم من بالتّحديد وقّع القتلة جرائمهم، بكلمات كتبت بخطّ عربيّ رديء، وبحروف ما زال يسيل من بعضها الدّم الساخن. أبدمّ أمّه، أم أبيه، أم بدم أحد إخوته؟

هو لن يعرف شيئا، ولا حتّى بأيّة معجزة نجا من بين فكّي الموت، ليقع بين فكّي الحياة. وأنت لا تعرف بأيّة قوّة؛ ولا لأيّ سبب، تركت الموت في مكان مجاور، ورحت تصوّر سكون الأشياء بعد الموت، وصخب الدّمار في صمته، ودموع النّاجين في خرسهم النهائيّ»[2].

تستعيد هذه الصور الفجيعة الكبرى للجزائر والطّفل معا، تلك المذبحة الجماعيّة التي راح على إثرها الكثير من الأبرياء، لتحجز للمأساة صورة، أو تأخذ صورة للتاريخ الجزائري

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

في أسوء حالاته دمارا، والمصوّر أمام تفانيه في عمله، وعبثية الموت، يلتقط صورة للموت لتكون صورة نجاحه مستقبلا، يقول "خالد" عن ذلك:

«لم تكن تصوّر ما تراه أنت، بل ما تتصوّره أنّ ذلك الطفل رآه حدّ الخرس، عندما كنت ألتقط صورة لذلك الطفل، حضرني قول مصوّر أمريكي في موقف مماثل: "كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا ملأى بالدّموع؟"، ولم أكن بعد لأصدّق، أنّك كي تلتقط صورتك الأنجح لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدّقّة، بقدر حاجتك إلى مشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة، لا تحتاج إلى تقنيات متقدّمة في انتقاء الألوان، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض ما دمت هنا بصدد توثيق الأحاسيس لا الأشياء. أوّل فكرة راودتني عندما علمت بنيّلي تلك الجائزة العالمية عن أفضل صورة صحفيّة للعام، هي العودة إلى تلك القرية، للبحث عن ذلك الطّفل»[1].

فبقدر الحرفيّة التي نقلت بها الصورة الفجيعة نالت جائزة، وبقدر ضبط المصوّر لعدسة لحظة الألم والمصيبة سطع بريق النجاح لها، فالحرفيّة ليست بالضرورة جودة آلة للتصوير، أو التقنيات الحديثة التي تمتاز بها، إنّما صدق اللحظة وصدق التعبير عنها أيضا يستحقان النجاح، وهذا ما جعل "خالد" يفكر في العودة إلى القرية والبحث عن الطفل، ويلتقط صورا أخرى ربّما هي تكملة لقصّة كان جزءا منها في الصورة الأولى، وبعدها علامة استفهام كبيرة عمّا الذي جرى بعد الفجيعة!

لم يستطع "خالد" إخفاء سخطه من الواقع للمصوّر المجبور على التقاط صور لفجائع ومصائب الآخرين، يقول "خالد":

«كنت أشعر دائما بأنّني قد عرفتهم فردًا فردًا لذا عزّ عليّ أن أصوّر موتهم البائس، مكوّمين أمامي جثثا في أكياس من النايلون هم الذين أولموا لنا بالقليل الذي كانوا يملكونه، ما أحزنني أن أكون شاهد تصوير على ولائم رؤوسهم المقطوفة.

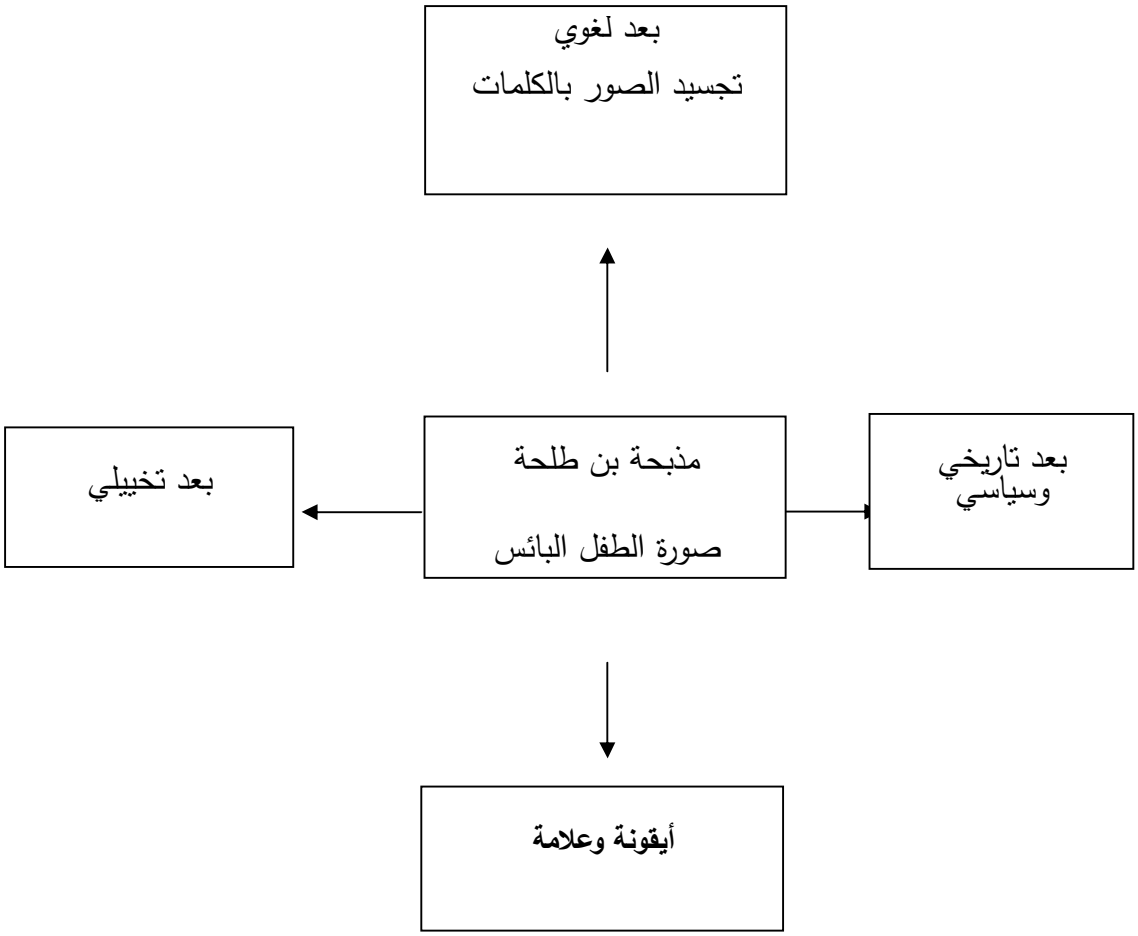
في زمن الهوس المرئيّ بالمذابح، وبالميتات المبيّتة الشنيعة، من يصدّق النيّات الحسنة لمصوّر تتيح له الصورة حقّ ملاحقة جثث القتلى ببراءة مهنيّة؟؟ ليست أخلاق المروءة بل

[1]-أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص31.

أخلاق الصورة هي التي تجعل المصوّر يفضّل عل نجدتك تخليد لحظة مأساتك في محاولة القبض على لحظة الموت الفوتوغرافيّ، بإمكان المصوّر القناص مواصلة إطلاق فلاشاته على الجثث بحثا عن "الصورة الصفقة"»[1].

جسدت هذه التّقنيّة لحظة تاريخيّة وبطريقة تخييليّة، وقد شكّلت طريقا آخر يلج منه التاريخ إلى النّص، وأصبح "الطّفل" أيقونة ورمزا يعكس الواقع المرير، الذي عاشته الجزائر آنذاك.

هذا المخطط يوضح ما سبق ذكره:



شكل(1).

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص28.

تتجلّى الصورة اللّامرئية في النّص المستغانمي في مجمل أبعادها على اللغة في شاعريّة متميّزة تجعل منها أيقونة وعلامة في بعدها التاريخي والتخييلي. كما تجدر الإشارة إلى كون الصّورة الفوتوغرافيّة تنقل الواقع بدقّة إلى النّاس، تسعى كذلك في نقل الوقائع التّاريخيّة إلى النّص، في محاولة إيهام القرّاء بواقعيّة الرواية وحجب المتخيّل قدر الإمكان لإقناع القراء بالمشاهد المنقولة.

تحمل الصّورة جدلا رغم كونها أخذت جائزة، أو ربّما لو أنّها لم تحز على جائزة لما كانت محطّ جدل، وهذا الجدل يوسّع من دائرة اشتغال الصّورة في النّص المستغانمي، فعلى بعد صفحات من الرّواية، تعاود سيرة الصورة للظهور إلى النّص ضمن بعد سياسي سجّله تاريخ الجزائر والصّورة معًا. يقول "خالد":

«عذّبتني التأويلات الكثيرة لهذه الصّورة. خاصّة من الصحافة الجزائريّة، التي رأت بعضها. أنّ فرنسا كرّمت في هذه الصورة كلاب الجزائر.. لا موتاها (...)

ثمّة وللأسف، احتمال آخر لاختيارهم هذه الصّورة. إنّها شهادة عن وفاة الثورة الجزائريّة، متمثّلة في وحدة مصير الإنسان والكلاب في الجزائر بعد سبع سنوات من النّضال، وأربعين سنة من الاستقلال فيها إراحة للضمير الفرنسيّ وتشفٍّ مستتر»[1]، أعادت الصورة تفعيل التاريخ في النّص، كما أدخلت القرّاء في حيرة تشبه حيرة "خالد" اتجاه حقيقة الصّورة وما تؤول إليه، ليلج القارئ إلى متاهة التأويلات ويحدّث أن يشبّه "خالد" "زيّان" بـ "الطفل" حينما توفّي "زيّان" استعاد "خالد" صورة الطّفل في ذهنه، وقال:

«استعدت منظر ذلك الطفل الذي أخذت له صورة، والذي قضى ليلة مختبئا تحت السرير، وعندما استيقظ في الصباح، وجد أنّه فقد كلّ أهله، وأنّه أصبح يتيما للأبد»[2]؛ وفي هذا مقاربة عجيبة بين الطفل و "زيّان"؛ فكلاهما عانى من الفقدان، طفل استيقظ ليجد نفسه فقد أهله وعشيرته وزيّان المجاهد المغترب يتيم الوطن، وسواء كانت الفجيعة مصوّرة في لوحات "زيان" عن الثورة أم في صورة "خالد" عن أيّام العشرية السوداء فإنّ كلتيهما توحيان

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص 214.

إلى حالة اليُتم المشتركة لأنّ مفهوم الصورة عند "خالد" تتمثّل في «محاولة يائسة لتحنيط الزمن»[1]، الزّمن الذي يجري مجرى الذاكرة.

تتجسّد في النّص صورة أخرى، التقطها صديق "خالد"، في الحادثة ذاتها مجزرة "بن طلحة"، ويروي "خالد" قصّة هذه الصّورة فيقول:

«كانت تحضرني قصّة زميلي حسن الذي منذ أربع سنوات حصل على الجائزة العالميّة للصّورة، عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم، فبدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة وعزلاء أمام الموت، حدّ استدراجك للبكاء، كأنّها مثال "العذراء النائحة" لمايكل أنجلو. فكان حسين، عند وصوله لقرية بن طلحة، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثّة ممتدّة في أكفانها، فتوجّه إلى مستشفى بن موسى حيث التقط صورة لتلك المرأة فاجأها تنتحب والتي قيل له، إنّها فقدت أولادها السّبعة في تلك المذبحة. بعد ذلك عندما انتشرت الصورة وجابت العالم، اكتشف حسين أنّ المرأة ما كانت أمّ الأولاد بل خالتهم»[2].

في مقاربة عكسيّة للصورة الأولى التي فقد فيها الصّبيّ أهله، التقطت هذه الصّورة من زاوية أخرى، فهي فقدان الخالة أبناء أختها،والتي انتشرت على أساس فقدان أم لأبنائها، وجاءت هذه الصورة لتستكمل عرض أوجه التاريخ الجزائري، وتعيد تفعيل حادثة "مذبحة بن طلحة" التي أصبحت بؤرة سرديّة وأحداثيّة على مدار الرّواية، كما تنقل أيضا صورة الموت في عبثيته، يقول "خالد":

«كان قد أخذ صورة للموت في كامل خدعته، فكلّ عبثية الحرب كانت تُختصر في صورة لامرأة وجدت مصادفة حيث عدسة المصوّر، وأطفال وجدوا مصادفة حيث براثن الموت»[3]. وليست فقط الصورة الفوتوغرافيّة وحدها التي تنقل التاريخ، فحتّى الصور والمشاهد التي تبثها شاشة التلفاز من أحداث تاريخيّة سجلت حضورها في النّص، مثل خطاب الرّئيس بومدين على التلفاز قبل موته.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص384.

[2]- المصدر نفسه ، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

ج/ اللّوحات الفنّيّة:

جاء في رواية "عابر سرير" ذكر شخصيّة الرّسام المشهور "زيّان" وهو خالد/الرسام، والذي اعتاد رسم الجسور، لينتقل إلى رسم مآس تاريخيّة، حدثت إبّان الثورة الجزائرية.

«زيّان أحد كبار الرّسامين الجزائريّين (...)

هذه رسمها زيّان تخليدا لضحايا تظاهرات 17 أكتوبر 1961، خرجوا في باريس في تظاهرة مسالمة مع عائلاتهم، للمطالبة برفع حضر التجوّل المفروض على الجزائريّين، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقًا، وظلّت جثثهم وأحذية بعضهم تطفوا على السين، كجزائريّ أفهم وجع زيّان وأدري المأساة التي تحملها لوحاتهم»[1].

جسّد زيّان بريشته جراح التاريخ الجزائري، حين أصبحت للوحاته ذاكرة ملطّخة بألوان ريشته التّرابيّة، ووحل الأحذية العالق من نهر السين، وهذا ما جعل لتلك اللّوحة أهمّية كبرى، فاقت أهمّيتها كلّ اللّوحات لديه، تساءل "خالد" في نفسه هذا السّؤال فقال:

«ما الذي جعل هذه اللّوحة هي الأهمّ دون غيرها لدى زيّان؟ لم أجد جوابا إلّا في قوله ذات مرّة "نحن لا نرسم لوحاتنا بالعضو ذاته، كلّ لوحة نرسمها منّا. منذ زمان توقّفت عن رسم الأشياء بيدي أو بقلبي، جغرافيّة التشرد الوجدانيّ علّمتني أن أرسم بخطاي. هذا المعرض هو خريطة ترحالي الدّاخلي، أنت لا ترى على هذه اللّوحات إلّا آثار نعلي... أنا لا أدخل اللّوحة إلّا بأتربة حذائي. بكلّ ما علق بنعلي من غبار التشرّد أرسم»[2] .

يحدث أن تخلّد اللّوحات التاريخ والأوجاع، فتسجيل المصائب ألوانا وخطوطا ترسم قدر أمّة اختصرت أوجاعها في نعل!. أحداث أكتوبر 1961 رمز ذلٍ ومهانة لا تزال عالقة بذاكرة التّاريخ والأدب.

حاول هذا البحث رصد تقنيّتي الصّورة الفوتوغرافيّة واللّوحات الفنّية ودورهما في بناء وتشكيل متخيّل التّاريخ في روايات أحلام مستغانمي، والجدير بالذكر أنّ هذه التقنيات

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص64.

[2]- المصدر نفسه، ص233.

استخدمت في رواية "عابر سرير" بشكل لافت للانتباه، وقد حوت باقي الرّوايات على هذه التّقنيات لكنها لا تحيل إلى التاريخ، فمثلا نجد في رواية "ذاكرة الجسد" ما يحيل إلى اللّوحات الفنّية لجسور قسنطينة، مثل لوحة "حنين" التي رسمها "خالد بن طوبال" في تاريخ قريب من تاريخ ميلاد "حياة"، كما حوت رواية فوضى الحواس" على مقاطع سرديّة في وصف صورة "جمال عبد الناصر" والمجاهد "طاهر عبد المولى"، وإضافة إلى ذلك، نجد خطاب "محمد بوضياف" في مقاطع سرديّة تصفه في خطابه الأخير، وأخيرا نجد في رواية "الأسود يليق بك" مشهدًا لـ"هالة الوافي" في مقابلات تلفزيونيّة كونها مغنّية صاعدة، وكانت هذه الصّور الطريقة التي تعرّف بـ "طلال هاشم" على "هالة"، فكانت بذلك الصورة هي المُفعّل الرئيس للأحداث في بداية الرّواية، كما لا نغفل لقاء "حياة" بصديق "خالد" في قاعة السينما وهو ما بلور أحداث الرّواية وزادها غموضًا.

رابعًا: الزمن ضرورة للمتخيّل وقمع للتّاريخ:

جاء الوصف في روايات "أحلام مستغانمي" تجسيدا إمّا لأحداث زمن السّرد وانفعالات التّاريخ! (دراسة نماذج من الروايات وفق ثنائية: الاستشراف والاسترجاع)، يحوز الزمن في الرواية الحديثة على أهمّية بالغة، تفوق كونه عنصرًا من عناصر الخطاب السردي، إذ نجد أنّ الزّمن «في الرّواية التقليديّة له علاقة بالزمن التاريخي، والوقت الماضي حيث يمكن للقارئ أن يربط المقاطع السردية وفقا للانتقال الزمني القائم على التدرّج والنظام فإنّه في الرواية الجديدة قد فقد توازنه الخطي وأصبح يتماشى مع إمكانيات التبدل والتحوّل الموازي لمتغيّرات العصر الجديد، لذلك اتخذ أشكالا مختلفة ومعقّدة»[1].

إذ يؤدي الزمن من دور تمطيط الأحداث أو اختزالها أو حتى حذفها وإسقاطها بالإضافة إلى كونه يتحكّم في حركة السرد في سرعتها وبطئها، وفي استشراف الأحداث أو استرجاعها، وهو ما يغير نمط سير الأحداث التاريخية في تسلسل مغاير عن مجرياتها في الواقع، ولاسترجاع حصة كبيرة من زمن السرد –خاصة في رواية ذاكرة الجسد- التي نجد فيها البطل "خالد" المجاهد السابق يستعيد ذكرياته النّضالية والأحداث التّاريخيّة الماضية؛ فعلى امتداد الرواية، يقوم "خالد بن طوبال" بسرد حيثيات تاريخيّة عبر خاصيّة "التّذكّر"، وهو

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص177.

ما يجعله يقفز بالسّرد إلى الوراء لاسترجاع أحداث أو شخصيات أو حتى فضاءات، وبما أنّ تقنيّة الاسترجاع لها حضور قويّ وبارز في الرّوايات، نأتي إلى تقديم نماذج لها.

1- الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع آلية من آليات الزمن الروائي التي تخلخل تراسلية الأحداث وتسلسلها، وفي تعريفه ورد أنّه « إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار»[1]، أو بتعبير آخر: «سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث»[2]، إذ يمكن للسارد أن يسترسل في سرده ثم يعود لحدث ماضي بالنسبة لزمن السرد ويذكره وهذه العملية تدعى الاسترجاع، و« يشكّل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها – التي ينضاف إليها- حكاية ثانية زمنيًا»[3]، فالزمن غير مستقر في مساره السردي من خلال الاستذكارات والعودة للماضي بالنسبة لزمن السرد.

1-أ ذاكرة الجسد:

لقد أشرنا فيما سبق أنّ رواية ذاكرة الجسد تطغى عليها جملة من الاسترجاعات سببها ارتداد "خالد" بذاكرته إلى الوراء وعودته إلى الماضي من أجل سرد أحداث تاريخيّة عاشها في فترة نضاله من أجل الوطن ومن جملة ما قام "خالد" باسترجاعه نجد قوله:

رقم المقطع السردي	الاسترجاعات التّاريخية
-1-	«كان الموت يمشي ويتنفّس معنا.. وكانت الأيّام قاسية دائما، لا يختلف عمّا سبقتها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن يتوقّع أحد موتهم على الغالب.. أو لم يكن يتصوّر لسبب أو لآخر، أن تكون نهايتهم، هم بالذّات قريبة إلى ذلك الحدّ.. ومفجعة إلى ذلك الحدّ»[4]

1-سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1984،1، مصر، ص26،27.

2- أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، دط، 2004،عمان، ص33.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية،ط2، 1997، دب، ص 60.

4- أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص24.

-2-	«كانت الثورة تدخل عامها الثاني»[1]
-3-	«كان سجن "الكديّا" وقتها، ككلّ سجون الشرق الجزائري يعاني من فائض الرجولة، إثر تظاهرات 08 ماي 1945، التي قدّمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أوّل عربون للثورة، متمثّلا في دفعة أولى من عدّة آلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنازين، ممّا جعل الفرنسيّين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدّة أشهر بين السجناء السياسيّين، وسجناء الحق العام، في زنازين يتجاوز أحيانا عدد نزلائهم عشرين معتقلا»[2]
-4-	«لم أخبرها أنّ المعارك تشتدّ كلّ يوم، وأنّ العدوّ قرّر أنّ، يطوق المناطق الجبليّة، ويحرق كلّ الغابات، حتّى تتمكّن طائراته من مراقبة تحرّكاتنا.. وأنّه ألقى القبض على مصطفى، ومعه مجموعة من كبار القادة والمجاهدين، وأنّ ثلاثين منهم قد صدر في حقّهم الحكم بالإعدام، وأنّني أتيت للعلاج مع مجموعة من الجرحى والمشوهين الذين مات اثنان منهم قبل أن يصلا»[3] .
-5-	«أمّا أوّل ذكرى ارتبط بهذا الشهر فكانت تعود إلى سجن "الكديّة"، الذي دخلته يوما في قسنطينة مع مئات المساجين إثر تظاهرات 8 ماي 1945، حيث حوكمنا في بداية حزيران أمام محكمة عسكريّة... الذي أصبح سجنا لا عنوانًا معروفًا لزنزانته؛ لا اسمًا رسميًّا لسجنه؛ ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقتاد إليه فجرًا، معصوب العينين محاطًا بمجهولين، يقوداننني إلى وجهة مجهولة أيضًا. شرف ليس حتّى في متناول كبار المجرمين عندنا»[4]
-6-	لقد كنا مختلّفين عمّا كنّا عليه منذ نصف قرن وأكثر، يوم كنا تحت الاستعمار. يومها كنّا وطنا يصدّر الأحلام.. مع كل نشرة أخبار، إلى كلّ الشعوب بالعالم.. وكانت هذه المدينة بمفردها تصدّر من الجرائد والمجلّات

[1]- أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

[3]- المصدر نفسه، ص104.

[4]- المصدر نفسه، ص222،223.

	والكتب ما لا تصدره اليوم المؤسسات الوطنيّة لا نوعا... ولا عدّا في ذلك العهد، وكان الواحد منا فصيحا يتكلّم كما تتكلّم الكتب..»[1]
-7-	«أأنسى أولئك الذين دخلوه ولم يخرجوا منه. وظلّت جثثهم في غرف التّعذيب؟ وأولئك الذين ماتوا بأكثر من طريقة للموت، رفقاؤنا الذين اختاروا موتهم وحدهم؟ هناك إسماعيل شعلال. كان مجرّد عامل بناء. وكانت له مهمّة حفظ وثائق "حزب الشعب" وأرشيفه السرّي، وكان أوّل من تلقّى زيارة الاستخبارات العامّة الذين دفعوا باب غرفته الصغيرة الشاهقة صارخين: "البوليس.. افتح". بدل أن يفتح إسماعيل شعلال الباب.. فتح النافذة الوحيدة ورمى بنفسه على وادي الرّمال، ليموت هو وسِرّه في أودية قسنطينة العميقة»[2]
-8-	«عام 1955.. أي بعد عشرة سنوات بالضبط من أحداث 8 ماي 1945 عاد هذا السجن للصدارة، بدفعة جديدة لسجناء استثنائيين، كانت فرنسا تعدّ لهم عقابا استثنائيّا. في الزّنزانة رقم 8.. المعدّة لانتظار الموت، كان ثلاثون من قادة الثورة ورجالها الأوائل، ينتظرون موثّقين، تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم، بينهم مصطفى بن بولعيد والطاهر زيريّ، ومحمد لايفا وإبراهيم الطيّب رفيق ديدوش مراد وباجي مختار وآخرون»[3].
-9-	«يوم 10 نوفمبر 1955، بعد صلاة المغرب، وبين الساعة السابعة والثامنة مساءً بالتّحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه، قد هربوا من الكّديا، وقاموا بأغرب عمليّة هروب من زنزانة لم يغادرها أحد سوى إلى المقصلة... بعد ذلك سقط بن بولعيد وبعض من فرّوا معه شهداء في معارك أخرى لا تقلّ شجاعة عن عمليّة فرارهم»[4]

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص277،278.

[2]- المصدر نفسه، ص295.

[3]- المصدر نفسه، ص298.

[4]- المصدر نفسه، ص298،299.

-10-	«هنا وقفت فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة، فرنسا التي دخلت الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلّا سنة 1837.»[1]

بُنيّ الزمن في رواية "ذاكرة الجسد" على خاصيّة الاسترجاع، فـ "خالد بن طوبال" يقصّ على "حياة" أحداثًا تاريخيّة تعود لزمن الثورة حينما كان يناضل رفقة أبيها "سي طاهر عبد المولى" الذي بقيت ذاكرته لصيقة بذاكرة "خالد بن طوبال"، ونلاحظ أن زمن الاسترجاعات يخضع لعوامل نفسيّة محضة في اختيار الأحداث التّاريخيّة، تؤدي الأفعال الماضيّة دورا بارزا في نقل الاسترجاعات، فهي أداة الراوي للعودة إلى الوراء وسرد أحداث ماضية، ويتحدّد زمن القصّة في الرّواية من تاريخ 8 ماي 1945 وينتهي في تاريخ نوفمبر 1945. وهذه الاقتباسات من الرّواية توضّح ذلك:

«ففي مظاهرات 1945، قدّمت كل من سطيف، قالمة وخراطة وقسنطينة في مظاهرة واحدة عدّة آلاف من الشهداء كأوّل عربون للثورة»[2].

أمّا زمن الخطاب فالعكس تماما، حيث يبدأ السرد من زمن تاريخ 1988 ليواصل سيرورته الزّمنيّة ويبلغ تاريخ 1945 وهو تاريخ بداية الأحداث واقعيّا، وهو بذلك يعود بنا للوراء في قص الأحداث. وهذا المخطّط يشرح ما تمّ التوصّل إليه.

مظاهرات 8 ماي 1945 مظاهرات 1988

زمن القصة

مظاهرات 1988 مظاهرات 8 ماي 1945

زمن الخطاب

شكل (2)

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص292.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

ففي سنة 1988 يعود "خالد" إلى أرض الوطن بسبب موت أخيه ضمن الأوضاع المزرية التي كانت تعيشها البلاد آنذاك، حين خرج الشّعب الجزائري مطالبا بحقوقه ولقي الكثيرون منهم حتفهم، يقول "خالد" «مات أخي(...) ولا حلم له سوى الحصول على جوائز سفر للحجّ.. وثلّاجة لقد تحققت نصف أحلامه أخيرًا. لقد أهداه الوطن ثلاجة ينتظرني فيها بهدوء كعادته، لأشيّعه هذه المرّة إلى مثواه الأخير»[1]. إنّ التسلسل الزّمني غير المنطقي ومغايرته للزّمن الطبيعي لهو ضرورة لذاكرة الراوي المثقلة بالأحزان والمتنقلة بين الموت في سبيل الوطن (الثورة التحريريّة) والموت على يده (العشرية السّوداء).

حوّت الرواية استباقات لكنّها ليست مرتبطة بالتاريخ الجزائري، فمعظمها يستشرف لقاء "خالد" بـ "حياة":

1-ب فوضى الحواس:

أمّا الاسترجاعات التي وردت ضمن رواية "فوضى الحواس" فهي كالآتي:

رقم المقطع السردي	الاسترجاعات التّاريخيّة
-1-	«كنت أرى في قامته الوطن، وبقوّته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التّحرير، ما يبرّر اشتهائي له. واحتفائي به إكراما للذاكرة»[2]
-2-	«أن يكون قد حارب فيه منذ ثلاثين سنة وجازف فيه بحياته أكثر من مرّة، ولكن الموت لم يأخذه يومها، لأنّه لم يرده جنديّا متنكّرا في برنس المجاهدين، أو شهيدا في عمليّة فدائيّة. تلك ميّتة عاديّة (...) أراده بعد ثلاثين سنة جنديّا يجلس في مقعد ضابط جزائري.. ليموت برصاص جزائري»[3]

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص394.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص39.

[3]- المصدر نفسه، ص122.

-3-	«طاردته فرنسا أرضًا وجوًّا ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956، وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسّط في رحلة تقلّهم من المغرب نحو تونس، فحوّلت وجهتهم نحو فرنسا، واقتادت بوضياف مع رفاقه الأربعة: أحمد بن بلّة وآيت أحمد، ومحمد خيضر ورابح بيطاط، موّثقي الأيدي نحو معتقلاتها»[1]
-4-	«بيت يعود إلى أيّام الاحتلال الفرنسي، يوم كان كبار الإقطاعيّين الفرنسيّين، يعمّرون فيليّات فخمة على الشّواطئ الجزائريّة، غالبا تكون غير بعيدة عن السهول والأراضي الزّراعيّة، التي كانوا يمتلكونها، وحيث يأتون للاصطياف.. بعد الاستقلال حجزت الدّولة الأملاك الشاغرة التي تركها المعمّرون الفرنسيّون لتكون مقرّا صيفيّا لكبار الضّباط كلّ صيف»[2]
-5-	«شاطئ سيدي فرج (...) المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر.. فهنا رست سفنها الحربيّة ذات 5 يوليو من نصف 1830، بعدما تمّ تحطيم الوسائل الدّفاعيّة المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين. وشاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريّون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا»[3]
-6-	«قبل أن تفتح الجريدة يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى "السلطات العسكريّة تعلّق حضر التّجوّل إلى ما بعد عيد الأضحى." (...) "جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدنيّ، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح...»[4]
-7-	«لقد تحوّلت ساحات العاصمة في اللّيل إلى غرف نوم ضخمة، افترش الإسلاميّون الأرض (...)»[5]
	«حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988. كنت وقتها أعمل مصوّرا صحافيّا.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص239،240.

[2]- المصدر نفسه، ص141.

[3]- المصدر نفسه، ص143.

[4]- المصدر نفسه، ص 155.

[5]- المصدر نفسه، ص 166.

-8-	فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشّوارع دون سابق إنذار. وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته: سيارات مسرعة.. ووجوه مرعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة. مدينة تحكمها الدبّابات، كلّ شيء قائم فيها قد أصبح أرضا حتّى أعمدة الكهرباء... كان العسكر يضعون حاجزا بشريّا أمام آلاف الشّباب الذين راحوا يكسرون في طريقهم كلّ شيء يرمز إلى الدولة، ويوجّهون رصاصهم تارة في الهواء، وتارة وسط النّاس لإخافتهم دون جدوى،...»[1]
-9-	«كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك مواليًا ظهره إلى ستار القدر... أو "ستار الغدر" (...) قبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه، يخرج إلى المنصّة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ويلقي قنبلة تمويهيّة.. جعل دويّها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا، ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصّة من السّتار نفسه، كنّا في التّاسع والعشرين من حزيران، كانت السّاعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرون دقيقة وكانت الجزائر تتفرّج مباشرة على اغتيال أحلامها...»[2]
-10-	«في زمن سابق، كان الجزائريّون يصرّون على كتابة التّاريخ... حادثة المروحة الشّهيرة نفسها، والتي صفع بها الدّاي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرّعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر بحجّة رفع الاهانة»[3]

تعدّ هذه الرّواية كتكملة لرواية "ذاكرة الجسد"، لكن يختلف فيها الرّاوي، ففي الأولى – كما رأينا- كان "خالد بن طوبال" يتولّى استرجاع الذكريات، لكن في رواية "فوضى الحواس"

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص318.

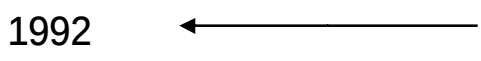
[2]- المصدر نفسه، ص336،337.

[3]- المصدر نفسه، ص144.

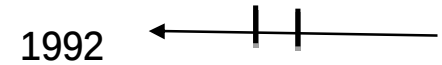
تقوم بسردها "حياة" ونشير إلى أنّ رّواية "ذاكرة الجسد" أكثر احتفاءً بالاسترجاعات كون "خالد"، عايش الثورة التّحريريّة وأحداثها، ولكن هذا لا يمنع تدخل "خالد" (الثاني) –في بعض الأحيان- لسرد الماضي، تماما مثلما نقل عن شخصية "بوضياف"، حيث تولى هو عن "حياة" سرد ما حدث مع هذه الشخصيّة التاريخيّة المهمّة من أحداث، إنّ الخروج «عن خطية زمن الأحداث الطبيعي يُغني السرد بالتأثير وينوّع في أساليبه، ويمدّ الرواية بعناصر التشويق والمفاجأة، وهذا ما يضفي على النّص المكتوب إلى جانب الفائدة متعة وجاذبية»[1].

يعود زمن القصّة في رّواية "فوضى الحواس" من تاريخ 1988 إلى سنة 1992، ففي سنة 1988 تعرّض "خالد" الصّحفي الصوّر لطلقة رصاص اخترقت ذراعه اليسرى إثر المظاهرات التي خرج فيها الجزائريّون للمطالبة بحقوقهم فقام العسكر بإطلاق النّار عليهم، أمّا زمن الخطاب يبدأ من سنة 1991 ثمّ يرتد إلى الوراء، إلى سنة 1988 بالتّحديد ويواصل مساره إلى سنة 1992.

وهذا الشكل يفسّر ما قلناه:



زمن القصّة



زمن الخطاب

شكل (3).

قامت رواية "فوضى الحواس" على جملة من الاسترجاعات، هناك ما ذكرنا منها في السابق، كما حوّت على استباقات لم نلاحظ فيها ارتباطها الوثيق بالتاريخ إلّا في قولها:

[1]- عبير حسن علاّم، شعرية السرد وسيميائيته في مجاز العشق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2012، ص194.

«وربّما كغمزة من التاريخ، تفنّن الجزائريّون غداة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ، وبنوه على شكل قلعة عصريّة، جاعلين "برج سيدي فرج" ومناراته ذوي علوّ شاهق أو هكذا يبدوان وكأنّ هناك من لا يزال يتوقّع قدوم عدوّ من البحر، ولكنّ العدوّ منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر.. ولا بالضرورة من الخارج!»[1]

1-ج عابر سرير:

أمّا في رواية عابر سرير، فقد تزاحمت هي الأخرى بجملة من الاسترجاعات التّاريخيّة، ونمثّل لهذا بهذه الأمثلة:

رقم المقطع السردي	الاسترجاعات التّاريخيّة
-1-	«ضحايا تظاهرات مسالمة مع عائلاتهم، للمطالبة برفع حضر التجوّل المفروض على الجزائريّين، فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين، مات الكثيرون منهم غرقا، (...) كانوا في ذلك النهار ثلاثين ألف متظاهر وستين ألف فردة حذاء سيق منهم اثنا عشر ألفا إلى المعتقلات والملاعب التي حجزت لإيوائهم»[2]
-2-	«سجنت معه في 8 ماي 1945 في سجن الكديّا، عشت معه كلّ ولادة نجمة، كنا جيلا بحياة متشابهة، بخيبات عاطفيّة مدمّرة بأحلام وطنيّة أكبر من أعمارنا(...)»[3]
-3-	«كنت في صفوف المجاهدين عندما في خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة، أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأنّ بين رجاله من يعملون مخبرين لمصلحة الجيش الفرنسيّ، فقتل في يوليو 1956. بعد محاكمة سريعة، ألف وثمان مائة من رجاله، في حادثة تاريخيّة شهيرة باسم، la bleuite، فورًا وجهت أصابع الاتهام إلى المثقّفين، أي إلى المتعلّمين الذين تركوا دراساتهم

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص144.

[2]-أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص52،53.

[3]- المصدر نفسه، ص141.

	ليلتحقوا بالجبهة، والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسيّة لم تكن جبهة التحرير تثق بولائهم»[1]
-4-	«الأرجل السّوداء أطلقت على المعمّرين الفرنسيّين الذين أرسلوا للاستيطان في الجزائر بعد الغزو الكولونياليّ منتصف القرن التّاسع عشر، إذ كانوا ينتعلون أحذية سوداء سميكة أثناء إشرافهم على المزارع والأراضي»[2]
-5-	«ذكرني كلامه بما سمعته يوما عن والدة أحمد بن بلّة، (...) فعندما اعتقلوا ابنها وساقوها إليه قصد إحباط معنويّاته وتعذيبه برؤيتها، فاجأتهم بأن لم تقل له وهي تراه مكبّلا سوى " الطير الحر ما يتخبّطش" وأدركوا لاحقا أنّها بذلك المثل الشّعبي كانت تحثه على أن يكون نسرا كاسرا لا عصفورا ينتفض خوفا في يد العدوّ»[3]
-6-	«كانت البلاد تشهد أوّل تظاهرة شعبيّة لها منذ أحداث الاستقلال والغضب ينزل إلى الشوارع لأوّل مرّة، ومعه الرّصاص والدّمار والفوضى»[4]
-7-	«كانت تحضرني قصّة زميلي حسين الذي منذ أربع سنوات حصل على الجائزة العالميّة للصور، عن صورته الشّهيرة لامرأة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم،(...) فكان حسين عند وصوله إلى قرية بن طلحة، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاث مئة جثّة ممدّدة في أكفانها، فتوجّه إلى مستشفى بن موسى حيث التقط صورة لتلك المرأة التي فاجأها تنتحب، التي قيل له أنّها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة(...)»[5]

رصدت لنا الرّواية من خلال الاسترجاع الموّظف مراحل تاريخيّة من تاريخ الجزائر المتمثّلة في:

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص145.

[2]- المصدر نفسه، ص242.

[3]- المصدر نفسه، ص171.

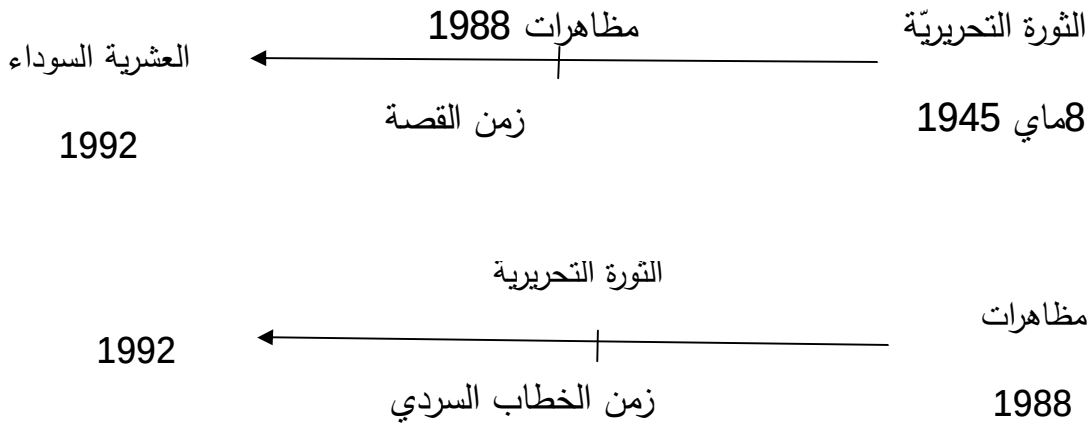
[4]- المصدر نفسه، 17.

[5]- المصدر نفسه، ص31.

1_ مرحلة الثّورة التّحريريّة وما بعدها.

2_ مرحلة العشرية السّوداء.

وكانت وسيلة المتخيّل للعودة إلى التّاريخ الماضي للجزائر واستحضاره في الرّوايات ككلّ، لكن يسيطر على هذه الرواية زمن الماضي، وهذا المخطط يفسر الزمن في الرّواية:



شكل (4).

حيث يتخلّل السرد ذكر استرجاعات من زمن الثورة وهو ما يجعل زمن الرواية يرتد إلى الوراء ليعود من جديد إلى سرد وقائع العشرية الدمويّة المسترجعة، فباستطاعة الروائي أن «يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن في ماضٍ ومستقبل»[1]، حتى ولو ارتد بعدها لما قبل نقطة البداية التي حددها .

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص351.

1-د الأسود يليق بك:

تقوم هذه الرواية على رصد أحداث زمن العشرية السوداء، والتي كانت مثل حاضر الرواية، لذا الاسترجاعات التاريخيّة فيها قليلة جدا مقارنة بالثلاثية، خاصة منها "ذاكرة الجسد"، نذكر منها هذه الأمثلة:

رقم المقطع السردي	الاسترجاعات التّاريخية
-1-	«في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثورة أن تولد إلا في تلك الجبال (...) على مدى تسعة أشهر حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم احتضنوها شعلة فحريقا، أودي بقراهم ومزارعهم وأهاليهم ودشراتهم وماشيتهم، عزّلا واجهوا جيوشا لا عهد لهم بعتادها، وحروبا ما عهدوا أهوالها. فقد اعتقدت فرنسا أنّها إن سحقتهم سحقت الثورة إلى الأبد، حينها هبّ قادة الثورة ليفكّوا الحصار عن الأوراس بنقل العصيان إلى مناطق أخرى»[1]
-2-	«بعد أيّام حين نقلت الصّحافة أخبار مذبحة بن طلحة التي نحر فيها الإرهابيون500 قروي»[2]
-3-	«كانت جامعة قسنطينة ممرّا إجباريّا لكل الفتن، ومختبرا مفتوحا على كلّ التطرّفات (...) ثم حدث على أيّام الرئيس بوضياف، أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة، وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميّين، وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها(...) كانت معتقلات الصحراء تضم عشرات الآلاف المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء،

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

	فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالهم بمن احتلّوا الغابات والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد»[1]

هذه كانت بعض الاسترجاعات التاريخيّة الموجودة في الرواية.

ونجد استرجاعات أخرى لكنّها ليست متعلّقة بالتاريخ الجزائري وإنّما كانت لسرد واقع أهل "مروانة" ومآثرهم أو استعادة ذكريات جدّ "هالة" بطلة الرّواية. وكذلك الاستباقات لم تكن ترتبط بالتاريخ وإنّما كانت تخصّ واقع علاقة "هالة لوافي" مع "هاشم طلال".

أما الشكل التالي يوضح الزمن في الرّواية:

مرحلة الثورة التحريريّة ← مرحلة العشرية السوداء

زمن القصة

مرحلة العشرية السوداء ← مرحلة العشرية السوداء

زمن الخطاب

شكل (5).

نلاحظ من خلال ما تقدّم، أن زمن القصّة وزمن الخطاب (السرد) لم يتطابقا فقد بدأت الروائية تروي أحداث العشرية السوداء، ثم نجدها تقفز بنا إلى تاريخ الثورة التحريريّة لتعود إلى زمن العشرية السوداء من جديد، وهذا الارتداد في الزمن إلى الوراء من شأنه أن يخلّ بسيرورة الزمن الواقعي في الرواية، ودائمًا نلاحظ أنّ الاسترجاعات في الرواية مبنيّة على أسس فنّية وشخصيّة متعلّقة بأحد شخصيات الرواية، الذي غالبا ما يكون شخصيّة رئيسة ويشغل راويا للأحداث أيضًا.

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص68،69.

وبالإضافة إلى تقنيتي الاستباق والاسترجاع نجد مجموعة من التقنيات السردية الزمنية الأخرى، سجلت حضورها في الروايات، وكان لها دور مهم في تحديد زمن السرد (الخطاب) في الرواية وعدم تطابقه مع زمن القصة منها: الحذف، المجمل، الحوار، الوصف. حيث تعمل هذه التقنيات على إعادة ترتيب الأحداث كما تساهم في الإسراع في عملية السرد أو العكس، ويمكن أيضا أن توقف السرد، ونقدّم أمثلة قليلة للتوضيح منتقاة من كلّ رواية:

2_ الحذف:

ونعني بالحذف «تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة إليها، وحيث يلجأ الروائي في كثير من الأحيان إلى هذا التجاوز ويكتفي عادة بقوله مرت سنتان مثلا، ويسمى هذا قطعا، والقطع إمّا أن يكون محدّدا أو غير محدد»[1]، وذلك من أجل مقتضيات سردية تخييليّة يفرضها منطق السرد والرواية التي يريد الروائي التركيز عليها أو العكس. ومن جملة الأمثلة عن الحذف نجد:

«ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق»[2]

نجد "خالد" يستذكر الماضي حينما كان مجاهدا في صفوف الثوار، وقد أسقط من زمن السرد ثلاثين سنة، وفي مثال آخر يقول:

«كانت الثورة تدخل عامها الثاني»[3]، وهنا أيضا إسقاط للعام الثاني من الثورة من زمن السرد، ونجد أيضا:

«بعد عام ... بعد عامين وجيل»[4]، وهنا إسقاط لما حدث في تلك السنوات، وأيضا في مثال عن بن بلة:

---

[1]-حكيمة سبيعي، خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، دار زهران للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2013، ص118.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص27.

[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص35.

«بعد استقلال الجزائر خرج بن بلة زعيما من سجن العدو ليجد معتقلات وطنه مشرعة في انتظاره سبع عشر سنة أخرى»[1].

وفي مثال أخير: «بعد أربعين سنة ها أنا الوريثة الشرعيّة لجميلة بوحيرد، أمرّ بهذا المقهى نفسه..»[2]

ونجد هذه التقنية حاضرة أيضًا في رواية "الأسود يليق بك"، وهذا مثال من الرواية:

«بعد أيّام حين نقلت الصحافة أخبار مذبحة بن طلحة(...)»[3]

وفي مثال آخر:

«كل ما حدث إذا على مدى عشر سنوات لم يكن. ليس عليك أن تسأل كيف مات المئتا ألف قتيل، وعلى يد من؟ لعلهم ماتوا في كارثة طبيعيّة!»[4]

وفي مثال آخر:

«بعد عام نزل عمّار من الجبال "أميرا" رفعته جرائمه إلى مقام "أمير كتيبة". عاد مع التائبين، مغسول اليدين من جرائمه بحكم قانون العفو العام»[5]

يساعد الحذف على التعجيل والتسريع من وتيرة زمن السرد في الرواية، ومنه تسريع الزمن التاريخي، وفيه يقوم الروائي -كما رأينا-بإسقاط مدّة زمنيّة من نص روايته، وتكون هذه المدّة إمّا طويلة أو قصيرة، وغالبا ما يعود إسقاط تلك الفترات إلى أنّها لا تهم الرّوائي أو أنه يفضل أن يركز على مدّة زمنيّة أخرى، وتجدر الإشارة إلى أنّ الرّوايات تحتوي على مقاطع سرديّة وظف فيها تقنية "الحذف" لكننا دائما نسعى من خلال دراستنا أن نقدم أمثلة مرتبطة بالتّاريخ الجزائري في الرّوايات، ولا نذكر أمثلة عن هذه التقنيات التي وظفت لسرد علاقة البطلين ببعضهما البعض في بُعدهما وتقابلهما كلّ مرّة.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص194.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص171.

[3]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص35.

[4]- المصدر نفسه، ص 197.

[5]- المصدر نفسه، ص154.

3_ المجمل/(الخلاصة):

وهو من التقنيات أو المفارقات الزّمنيّة الموظفة في الروايات المستغانميّة و«يعني أنّ زمن السرد< من زمن الحكاية، وتفرض هذه التقنية بسبب طابعها الاختزالي المرور على الأحداث والسنوات في فقرات زمنيّة سريعة. ومن خلال هذا النموذج سوف تعمل الخلاصة على تسريع السرد وتقديم شخصية جديدة لم يتسع السرد لعرضها بصورة تفصيليّة»[1]، أو الانتقال إلى ذكر لحدث آخر، ومثال ذلك من رواية "ذاكرة الجسد" نجد:

«غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرّصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مرّ على وجوده هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء»[2].

ونجد من خلال هذا المثال، أنّ "خالدا" اختزل 34 سنة والأحداث التي مرّت بها الجزائر في بضع سطور، وهذا نوع من الإيجاز والاختصار في ذكر أحداث حدثت في زمن طويل لا تضمه رواية، وسعيا من الروائي لإدراج الخُلاصة والمجمل عدا تسريع الأحداث إلى عدم التعرض إلى كلّ التفاصيل والأحداث التاريخيّة التي تؤدي إلى تضخم حجم الرواية، والتي من الممكن أن تفقدها جماليتها وشاعريتها الأدبيّة. وفي رواية "فوضى الحواس" نجد هذه التقنيّة موظّفة لتلخيص الأحداث التي جرت بعد استقالة الرئيس "الشاذلي بن جديد" وتولي الرئيس بوضياف السلطة:

«أن يكون قد حارب منذ ثلاثين سنة وجازف فيه بحياته أكثر من مرّة، ولكن الموت لم يأخذه يومها، لأنّه لم يرده جنديّا متنكّرا في برنس المجاهدين، أو شهيدا في عمليّة فدائيّة. تلك ميتة عاديّة»[3]وفي مثال آخر يقول "خالد":

«رجل في الثانية والسبعين من عمره، قضى نصف حياته في مكافحة الاستعمار والنصف الآخر منفيّا من وطنه، رجل نفيّ حتى من الذاكرة الوطنية، ألغي حتى من الكتب

---

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص195.

[2]-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص24.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص122.

المدرسيّة، ثم جاء به التاريخ رئيسا بعد ثمانية وعشرين عاما في المنفى.. أليس هذا أمرا مذهلا ورائعا؟»[1].

وفي هذا المقطع السردي تتجلى تقنية الخلاصة في اختصار حياة الرئيس الراحل "بوضياف"، وفي المقطع السردي الموالي من رواية "عابر سرير" اختزال للوضع الجزائري، حيث يقول:

«مشكلتنا في الجزائر أنّ الناس لا وقت لديهم للحياة، سنوات وهم مستغرقون في الاستشهاد...»[2]

وفي موضع آخر:

«ثمانية وعشرون عامًا من الانتظار، وطائرة تحطّ على مطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره ينزل يمشي على سجاد أحمر مذهولاً من أمره»،[3]ففي هذه المقاطع السردية ما يختزل مأساة الشعب الجزائري.

أمّا في رواية "الأسود يليق بك"، فقد ورد فيها ما يختصر الحياة النضالية "للكاهنة" في قولها:

«ماذا يعرف عنها هي سليلة "الكاهنة"؟ امرأة لم تخسر حربا واحدة على مدى نصف القرن، كلما تكالب عليها الأعداء، وتناوب الخصوم على مضاربها خسروا رهان رجولتهم في تركيع أنوثتها من حيث جاءت تولد النساء جبالًا»[4].

وتجدر الإشارة إلى أهمية تقنية المجمل (الخلاصة) في بناء متخيل الرواية الذي يسعى إلى تشويق القراء وعدم ذكر تفاصيل قد تصيبهم بالضّجر.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص327.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص111.

[3]- المصدر نفسه، ص239.

[4]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص327.

4_ الحوار/(المشهد):

تتوزّع الحوارات والمشاهد في روايات أحلام مستغانمي بين الماضي والحاضر، ونجد هذا حاضرا بالأخص في الثلاثية، في الحوارات التي جمعت "خالد" ذاكرة الماضي و "حياة" الحاضر، ويتطابق في الترتيب الزمني للقصة مع الترتيب الزمني للخطاب (السرد) في المشهد، ويتخلل الروايات مشاهد عديدة تحاكي التاريخ الجزائري وتقدم معلومات عنه، وهذا في محاولة من الروائية إلى إصباغ الرواية بصبغة تقترب من الواقعيّة قصد إقناع القراء. وفي رواية "ذاكرة الجسد" ورد هذا الحوار الذي جمع "خالد" بـ "حياة" وكان يخبرها عن والدها:

«(...) لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة، ليضمنوا مستقبلهم، مجاهدي (62) وأبطال المعارك الأخيرة. ولا كان من شهداء المصادفة، الذين فاجأهم الموت في قصف عشوائي، أو في رصاصة خاطئة كان، من طينة ديدوش مراد، ومن عجينة العربي بن مهيدي، ومصطفى بن بولعيد، الذين كانوا يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم(...)

- حدثني عنه..
- سأحدثك عنه حبيبتي.. فلا أسهل من الحديث عن الشهداء. تاريخهم جاهز ومعروف مسبقا كخاتمتهم. ونهايتهم تغفر لهم ما يمكن أن يكونوا قد ارتكبوا من أخطاء.

سأحدثك عن (سي الطاهر)..

- فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء (...)

مات (سي الطاهر) طاهرا على عتبات الاستقلال. لا شيء في يده غير سلاحه. لاشيء في جيوبه سوى أوراق لا قيمة لها.. لا شيء على أكتافه سوى وسام الشهادة»[1].

يضيف "خالد" قائلا

«-ست ساعات من الحصار والتطويق، ومن القصف المركّز لدشرة بأكملها ليتمكّن قتلته من نشر صورته على صفحات جرائد الغد كدليل على انتصاراتهم السّاحقة على أحد المخرّبين

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص44.

و"الفلاقة" الذين أقسمت فرنسا أن تأتي عليهم.. أكان حقا موت ذلك الرجل البسيط انتصارا لقوّة عظمى كانت ستخسر بعد بضعة أشهر الجزائر بأكملها؟!

استشهد في صيف 1960، دون أن يتمتّع بالنصر، ولا يقطف ثماره (...)»[1]

يطغى الحوار على رواية "فوضى الحواس"، بشكل يتوازن فيه مع السرد، وفي هذا المثال الذي يجمع البطلين (خالد الثاني) و"حياة" نجد الكثير من المعطيات التاريخيّة؛ يقول:

«حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988. كنت وقتها أعمل مصوّرا صحافيّا، فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشّوارع دون سابق قرار. وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته: سيّارات مسرعة.. وجوه مرتعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة. مدينة تحكمها الدّبابات، كلّ شيء قائم فيها قد أصبح أرضا، حتى أعمدة الكهرباء.

كان العسكر يضعون حاجزا بشريّا أمام آلاف الشبّان الذين راحوا يكسّرون في طريقهم كلّ شيء يرمز إلى الدّولة، ويوجّهون رصاصهم تارة في الهواء، وتارة وسط الناس لإخافتهم دون جدوى بينما احتلّ جنود سطوح المباني الرّسميّة»[2]

يضيف خالد المصوّر في وصف تلك الأحداث:

«اذكر أنّني حاولت أن التقط صور لعسكريّ، وهو يقف على مبنى مقرّ الحزب، موجّها رشاشه نحو الشّارع، وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي اليسرى، ولم أدر إن كان العسكري قد اشتبه في أمري عندما رفعت آلة تصويرية وتوقّع أنّني أرفع سلاحًا، أم أنّني تلقّيت رصاصًا طائشا كان موجها إلى أيّ شخص، تصوّري تلك اللحظة التي نزلت كي أصوّرها، وتختزنها آلة تصويري، اختزنها جسدي إلى الأبد، وأصبحت ذاكرة الجسد أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث»[3]

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص45.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص318.

[3]- المصدر نفسه، ص319،318.

كما نجد العديد من الحوارات والمشاهد التي تعنى بشخصيات الرواية تماما مثل ما وجدنا في رواية "ذاكرة الجسد" في حوارات تعارف بين "خالد" و"حياة"، أمّا في رواية "عابر سرير" فنجد حوارات لـ "خالد" و "حياة" أيضا، لكن أغلبها جاء ليصف جسور قسنطينة، وفي المقطع الحواري الموالي ما يشير إلى أحداث من تاريخ الجزائر وعبثية القدر:

«قلت متعجّبا:

إنّه لموت طريف حقا... لم أسمع بهذه التفاصيل من قبل.

قال ساخرًا:

ليس من الطريف في حدّ ذاته وإنّما تشكيلة الموت في غرابة أقداره كما عرفه جيلنا تصوّر يا رجل: لي صديقان كلاهما من رجال التاريخ وكبار مجاهدي الثورة. أحدهما مات قهرا والآخر مات ضحكا. هل تصدق هذا؟ أنت سمعت حتما بعبد الحفيظ بولصوف؟

- طبعا. كان مدير الاستخبارات العسكريّة أثناء الثورة.

- أتدري كيف مات هذا الرجل الصلب المراس الذي اشتهر بغموضه وأوامره التي لا رحمة فيها في التصفيات الجسديّة للأعداء كما الرفاق؟

توفي سنة 1980 إثر أزمة قلبية فاجأته وهو يضحك ضحكا شديدا على نكتة سمعها من الصديق عبر الهاتف! كان قد انسحب من الحياة السياسيّة نهائيا بعد الاستقلال رافضا أي منصب قيادي وأصبح بإمكانه أن يموت ضحكًا!

أليست نهايته أفضل من سليمان عميرات رفيق سلاحه الذي مات بعد ذلك حزنا بسكتة قلبية أثناء قراءته الفاتحة على جثمان محمد بوضياف رفيق سلاحهما الآخر الذي سقط مغتالا...»[1]

وفي رواية "الأسود يليق بك" نجد حوارا "هالة" مع زوجة عمّها التي سألتها عن سبب وفاة أخيها "علاء" وتفاصيل الحادثة، تقول:

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص164.

«سامحيني يا بنيتي.. كيفاش مات علاء الله يرحموا حدّ ما قال لنا واش صار؟

(...)

- عندما عاد من معتقلات الصحراء، سعدنا لأنّهم، بعد خمسة أشهر لم نعرف فيها شيئًا عنه، اقتنعوا ببراءته وأطلقوا أخيرًا صراحه. لكن ما كاد يمر شهران على إقامته بيننا، حتى جاء من يقنعه بأنّ كلّ ما حدث له من مصائب هو بسبب ابتعاده عن الإسلام (...) أغروه بالالتحاق بالجبل للإيفاء بدينه ومعالجة الجرحى من الإسلاميين ولو بضعة أسابيع (...)

«- مضى بملء إرادته إلى الإرهابيين؟!

استفادوا من حالة إحباطه ومما شاهد من مظالم في المعتقلات، ليلعبوا بعاطفته (...)»[1]، دار هذا الحوار ليبين حالة الشباب الجزائري في التسعينات أيّام العشريّة السّوداء.

على مدار الروايات نجد أنّ المشاهد والحوارات قدّمت معلومات تاريخيّة أو تصوّرا للجزائر أيّام الثّورة وأيّام العشريّة السوداء، ومثلما سبق وقلنا أنّ زمن القصّة وزمن السرد يتطابقان في الحوارات والمشاهد، وهذا ما عبّر عنه "تودوروف" حينما قال عن المشاهد أنّها:

«حالة التّوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب، خالقا بذلك المشهد»[2]وهذا ما يخلق نوعا من المصداقيّة والواقعيّة في الرّواية.

خامسًا: شعرية اللغة ودورها في تشكيل المتخيل الروائي.

تؤدي اللغة الموظفة من قبل الروائي دورًا هامًا في إبعاد النص الروائي عن الدائرة التأريخية، فاللغة هي مجال خصب لتفعيل المتخيل، والشعرية مصطلح شغل حيزًا كبيرًا في كتابات المفكرين والنقاد، غير أنّه كان مثل غيره من المصطلحات النقدية بسبب تعدد

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص87.

[2]- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد الصف، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، الرباط، المغرب، 1992، ص88.

التسميات، فلمصطلح «Poetics مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي، للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي، (...) فصار لدينا: الشعرية الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك»[1]، وهو من المصطلحات النقدية التي يصعب ضبطها، نظرًا لتعدد الترجمات المختلفة لهذا المصطلح، وهذا في حقيقة الأمر ما يجعل الباحث يقع في لبس وحيرة في اختيار الصيغة المناسبة، ولكن بالمجمل هي «كيفية تشكّل الحكيّ» [2]، أيّ الطريقة التي يرد بها أسلوب الحكيّ، لأنّها«عبارة عن مجموعة من المقولات العامة الباحثة في/عن أنماط الخطاب والصيغ القولية، والأجناس الأدبية (رواية، قصة، مسرح...)»[3]، والمقصود بذلك أنّ الشعرية علم يدرس اللغة الأدبية في تجلياتها الفنيّة.

إنّ المتأمل للنّص الروائي لـ"أحلام مستغانمي" يكتشف ذلك الجهد المبذول على مستوى اللغة، واشتغالها عليها بشكل دقيق ومكّثف، وبحرفيّة فنية عالية، تنم عن وعي الساردة بالكتابة كرسالة وفن معًا، مع الإشارة أنّها تتخذ من الأحداث التاريخية الواقعيّة مادة دسمة لأعمالها، لكن مع ذلك لم يؤثر حضور المرجع الواقعي للأحداث التاريخية على جودة النّص ولغته.

01/ اللغة الاستعارية وتشكيلها لبنية السرد:

يجمع أغلب الدارسين في تحديدهم لمفهوم الاستعارة أنها «تشبيه حذف منه المشبه به أو المشبه، ولابد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائمًا، كما لابد من وجود قرينة لفظية (...)، والغرض من الاستعارة إيضاح الفكرة، وإبراز الصورة البلاغية بمظهر جميل يؤثر في العاطفة ويلهب الخيال»[4]، وتعد اللغة الاستعارية غاية الأهمية في الأدب إجمالاً، لأنها

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 15.

[2]- عبد الحقّ بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

[4]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، المرجع السابق، ص26.

تزوده بمختلف الصور التي من شأنها أن تقرب المعنى والدلالة للقارئ، أو تجعل لهذا النص لغة جذابة تشد القارئ في جماليتها وفنيتها.

فالاهتمام بالتشكيل اللغوي وخاصة «مبدأ المشابهة الذي يشكّل الاستعارة يتطلب تحديدًا خلال الالتجاء إلى النقاط المتقاربة من خلال السياق الذي شكّل ذلك التركيب الاستعاري، لمعرفة العناصر الحرفية والمجازية التي تدخل فيه. وبدون التحطم ومعرفة المعنى الجذري والحرفي للعبارة، فإنّ الشخص لا يفهم الاستعارة لأنّ الاستعمال الاستعاري يختلف من المعنى عن الاستعمال الأوّل لتلك العبارة»[1]، فالاستعارة مكوّن لغوي مهم في التشكيل الأدبي، وفي إيصال دلالة معينة للقراء، وقد دخلت الاستعارة في تشكيل الخطاب الروائي، لأنّ «الخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ علمًا خاصًا، تتنوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والشخصيات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوّع والتعدّد والاختلاف على خصوصيّة هذا العالم، ووحدته الدالة بل يؤسّسها»[2]، فالنّسيج اللّغوي كفيل بجمع باقي المكونات الروائية من أجل تشكيل قالب روائي فنّي، بل هو المسؤول عن تقديمها بالأسلوب الذي اختاره الكاتب لجمهور القراء.

إنّ اهتمام الروائية "أحلام مستغانمي" باللغة في أعمالها الروائية خاصةً جعلت نصوصها تبلغ من الشعرية الذروة، «فعناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كل توقع حتى يُخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الرّوائي أنّها هي موضوع النص ذاته»[3]، أضف إلى ذلك أنها عملت على تجسيد أحداث تاريخية فنيًا، لكنّ حضور المرجعية الواقعية من خلال الأسماء والفضاءات والأحداث ذاتها لم ينقص من جمالية الروايات كنصوص أدبية، لأنّ الروائية ركّزت في بناء متخيّل الرواية السّردي على اللغة أيضًا، «فإذا كانت صورة الواقع التاريخي الذي تختصره الكتابة في الوجع الجزائري، والخيبات العربية المتتالية، بطريقة تنقل فيها الواقع

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعروفة والجمالية، منشورات الأهلية والمملكة الأردنية، ط1، الأردن، 1998، ص117.

[2]- محمد الأمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار، ط1، دمشق، 1986، ص11.

[3]- عبد السلام صحراوي، الأناقة والإغراء في لغة مستغانمي،

http:www.arabworldbooks.com/reders 2005articles.language.

إلى عالم الفن سببًا من أسباب الانجذاب، فإنّ الثراء اللغوي الشعري، والجانب التقني لهذه الكتابة المميزة هو مدعاة للدراسة والانجذاب أيضًا»[1]، إنّ نقل الواقعي فنّيا يتطلب ترسانة من الآليات الواقعية التي اعتمدتها الروائية في إخراج المكونات السردية من طابعها الواقعي، منها توظيف الاستعارة.

ومن أمثلة توظيف الاستعارة نجد: «هاهي ذي قسنطينة..باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار..ها هي ذي كم تشبهينها اليوم أيضًا»[2]، فـ"خالد" من خلال ما قاله نجده يشبه قسنطينة بعشيقته ."حياة"، لتبدو قسنطينة كإنسان بأطراف وأقدام وشفاه، وذات أطوار مجنونة وغريبة، وكلها قرائن عن الإنسان، ولكنه يستدرك في كلامه ليتحدث هو نفسه عن هذا التشبيه.

وفي موضع آخر:«ولكنهم طاردوني،حتى مربع غربتي، وأطفئوا شعلة جنوني...وجاءوا بي حتى هنا.»[3]، تأتي مفردة شعلة كدلالة على ذروة الجنون لديه، حيث يشبه الجنون بشيء يمكن إشعاله، وفي مثال آخر يشتعل بالاستعارات قال: «أين أهرب...ها أنا أوصدت الباب خلفي، وإذن لا شيء أمامي...سوايّ. رميت بخطاي دون تفكير وسط أفواج المارة الذين يجوبون الشوارع هكذا كل يوم دون وجهة محددة...

من الأولى بالرجم في هذا الوطن؟. من؟ ذلك الجالس فوق الجميع..أم أولئك الجالسون فوقنا؟.»[4]، يعكس هذا المشهد السردي النفسية الكئيبة لـ"خالد" حيث "يرمي بخطاه" وكأنه يرمي بشيء يمكن رميه، وسط حشود المارة، ومن ثمّة يتساءل من الأولى بالرجم (يقصد المسؤولين الفاسدين)، حيث يشبههم بالشيطان الذي يرجم، ومن ثمّة يشير إليهم بقوله" ذلك الجالس فوق الجميع..أم أولئك الجالسون فوقنا؟" ويقصد من يحكمهم من رجال السلطة، فالجالسون فوقنا جاءت لتدل على المناصب العليا المتحكمة في مصائر عامة الناس.

---

[1]- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص 01.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 17، 18.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص45.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص366.

وفي مثال آخر تقول: «صوتك الذي كان يأتي شلال حبّ وموسيقى فيتدحرج قطرات لذّة عليّ»[1]، حيث شبهت صوت "خالد" (إنسان) بخرير مياه الشلال، لتلحقه مباشرة استعارة أخرى تشبه الحبّ والموسيقى في انهمارهما بشلال المياه، ومن ثمّة تشبه الصوت بالقطرات في تدحرجها عليها. هذا التتابع الاستعاري في مقتبس سردي لا يتجاوز سطرًا يدل على التكثيف الدلالي وعلى الاشتغال الدقيق على مستوى اللغة، حيث جاءت هذه الاستعارات لتخرج القارئ من عالم المرجعيّة الواقعية إلى لذّة النّص الأدبي، إذ يدعو المتخيل عقل القراء إلى تخيّل هذه التشبيهات في ممارستهم لفعل القراءة.

يتواصل السرد في خلق استعارات تتناسب وخيبة "خالد" حيث يصف أحاسيسه حينما زار قبر أمّه بعد فترة من الزمن: «عند قبرها الرخامي البسيط مثلها، البارد كقدرها...والكثير من الغبار كقلبي، تسمرت قدماي، وتجمّدت تلك الدّموع التي خبّأتها لها منذ سنوات الصقيع والخيبة. هاهي ذي "أمّا"...شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز صدر الأمومة الممتلئ... رائحتها...خصلات شعرها المُحناة...طلتها...ضحكتها...حزنها»[2]

يأتي هذا المقطع السردي الوصفي ليُعطي حزن "خالد" بعدًا جماليًا في تشبيه قدر أمّه بالأيّام الباردة، حيث يشبه كل هذا كقلبه وسط الغبار، ومن ثمّة يظهر تثّقل "خالد" بوجع ثقل الجبال حين قال "تسمرت قدماي" حيث شبه أقدامه بخشب تم تسميره لإحساسه بالثقل لفرط الحزن، ويُتبع وصفه لدموعه التي تجمّدت هي الأخرى حين شبّهها بالجليد أو ماء تجمّد، ليقول عنها " خبأتها لها منذ سنوات الصقيع والخيبة" فدموعه كأنها شيء يمكن أن يخبّأه، وكأنّها شيء ثمين ونفيس ليصف الزمن الماضي بـ"سنوات الصقيع" لفرط قساوتها شبه السنوات التي مر بها بالصقيع الخالية من كل شيء دافئ.

وليست المرة الأولى التي يستعير فيها عبارات تشبه القدر بالظالم، فقد سبق أن قال: «كنت أدري الكثير عن حماقة القدر والكثير عن ظلمه وعناده»[3]، وكأنّ القدر شخص له سطوته وجبروته وعناده، وهو كالشخص الأحمق في ناظره، حيث يستعير أوصافًا يختص بها الإنسان ليُسقطها على القدر في وصفه له، حيث يتأرجح بذاكرته بين الماضي والحاضر

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص184.

[2]- المصدر نفسه، ص390.

[3]- المصدر نفسه، 388.

مستحضرًا ألمًا باذخًا لا تتوانى الروائية في اختيار أثواب لغوية لتبديه لنا في كل مرة، حيث يقول عن الذاكرة: «مناطق منزوعة الذكريات مجردة من مؤامرة الأشياء علينا بعيدة عن كمين الذاكرة»[1]، وما أكثر الاستعارات المشابهة عن القدر والذاكرة لأنها بالنسبة له إلاّ كمينًا لا ينفك يخرج منه حتى يقع في شباكها مرة أخرى.

تتولى اللغة تقديم الواقع عبر صور متخيّلة تتجلى في هذه الاستعارات «أي أنّ رؤية الواقع لم تعد بصريّة أو ذهنيّة، وإنّما لغويّة بالمقام الأول، لأنّ التّأثير في الواقع لا يتمّ بفضل عمليّات ذهنيّة أو بصريّة، و إنّما أخرى تعبيريّة لغويّة، ومن ذلك يمكننا القول إنّ الهيمنة على قراءة الواقع، أو التّأثير فيه تبدأ من الهيمنة على اللّغة، وكلّما طوّرنا آليّاتنا لاختراق عالم اللّغة، فإنّنا نحرزُ تقدّما لاختراق العالم من خارج اللّغة»[2]، فللغة القدرة على نقل الواقع وتقريبه للقارئ، فصحيح أنّها تبعد النّص الروائي عن مرجعياته الواقعية عبر تفعيل المتخيل في ابتكار لغة فنية لكنّها في المقابل تعطي صوّرًا تقرب الدلالة أكثر للقراء.

وهذا ما حدث حينما تحدثت "هالة" عن أيّام "العشرية السوداء" حيث قالت: «ففي تلك الأيّام كان المهم أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك»[3]، تأتي هذه الاستعارة لتُبين أنّ الحفاظ على الحياة أهم من حفظ الدروس آنذاك، ولكن الملفت للانتباه تلك اللغة في شاعريتها ووزنها وقافيتها تجعل هذه الاستعارة غير مثقلة بالتنميقات والتعابير المزخرفة، بل جاءت في مرونتها وتعبيرها البسيط ولغتها المباشرة لتعطي صورة أوضح عن عبثية الموت في تلك الفترة.

وفي استعارة أخرى جاءت على نقيض سابقتها لتشرك القارئ بهجة "هالة" حيث تقول: «نزلت من السيارة وكأنّها راقصة باليه

تنتعل خفين من الساتان

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص11.

[2]- علي ناصر كنانة، اللغة وعلائقيتها، منشورات الجُمل، ط1، بغداد، 2009، ص10

[3]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص80.

تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبح لها أقدام»[1]، تشبه الساردة الأحلام بالأرض التي نمشي عليها في البداية ومن ثمّة تشبهها بالإنسان حيث تبدو لها رؤوس وأقدام، وهذه الاستعارة جاءت لوصف فرحة "هالة" بالإنجازات العملية التي حقّقتها، فروايات "أحلام مستغانمي" توظف «الصور الاستعارية حضورًا مكثفًا. بل إن الاستعارات تتوالد وتتناسل فهي في أغلب الأحيان استعارات مركبة، فكل استعارة تضم استعارة أخرى وهكذا حتى تتشكل عناقيد من الصور فتجعل من لغة مستغانمي مثقلة بالدلالة والإيحاء»[2]، إذ تردف الروائية الاستعارة باستعارة أخرى كما رأينا مع جل الأمثلة الواردة سابقًا والتي تشكل في تتابعها صورًا تدهش القراء بترابطها وفنيتها .

ونستخلص مما سبق أنّ الاستعارات في الرواية جاءت لتفعيل المتخيل على المستوى اللغوي، بعيدًا عن كلّ ما له مرجعية واقعية، حيث تعمل شعرية اللغة إضافة إلى الوصف والحوار ومختلف التقنيات السردية والمفارقات الزمنية وطرائق بناء الحدث وتقديمه وتفعيل الشخصيات وأدوارها، وتمازج الفنون، على بناء معمارية المتخيّل الروائي داخل الرواية، لتعطي العمل الأدبي فنيته وجماليته وقيمته أيضًا.

02/ تشكيل اللغة الواصفة لعالم المتخيل:

من التعاريف البسيطة للوصف أنّه «تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانيًا لا زمانيًا، قد يحدّد الراوي الموصوف في بداية الوصف ليسهّل على القارئ الفهم والمتابعة أو يؤخّر تحديده إلى نهاية الوصف لخلق الانتظار والتشويق»[3]، والوصف من أهم ما يميّز اللغة السرديّة النّثرية والرّوائية على وجه الخصوص، لأنّه المسؤول الأوّل في تقديم الفضاءات والشخصيات ووصف الحياة الشّعورية لهم، فإذا كان «يشكّل أداة الحركة الزمنيّة في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان ولذلك يكون للرواية – أيّة رواية- بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى الصيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث وعن طريق التحام السرد

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص38.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص98.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص181.

والوصف ينشأ فضاء الرواية»[1]، وتوظف "أحلام مستغانمي" الوصف بشكل مكثف في وصف الحياة الشعورية للشّخصيات، وفي وصف الفضاءات عبر الأحداث التاريخية التي جرت فيها، ويجب التنويه في هذه المسألة إلى أنّنا أخذنا بعض النماذج للوصف في الروايات خاصةً فيما يتعلق بواقعة تاريخية. وما خلفته من أثر نفسي، ويأتي الوصف ليستكمل صور متخيلة في ذهن القارئ ولتشبع فضوله، بحيث يعطي للسّرد نشاطًا وديناميكية تحرّك وجدان القرّاء وتوقف الزمن.

يرتكز السرد أحيانا على "الوصف" الذي يتبع شخصية من شخصيات الرواية أو حدثا معيّنا يقف عنده السّارد والزّمن معا، ويلفّه بمجموعة من الأوصاف التي تصوّرها مخيّلة الرّوائي غالبا، والتي من الممكن أن تكون مستوحاة من الواقع أيضا، وتسمى بالاستراحة، وكأنّها استراحة يأخذها الرّوائي من سرد الأحداث تسبب في توقف الزمن وتعطيل حركة مساره، وفي مقطع سردي وصفي لـ "خالد" توقّف ليصف فيه جمال مدينة غرناطة وجمال حبيبته "حياة" فقال:

«فهل يمكن أن أنساك في مدينة اسمها غرناطة؟ كان حبّك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميديّة الحمراء، مع عرائش العنب.. مع أشجار الياسمين الثقيلة.. مع الجداول التي تعبر غرناطة.. مع المياه.. مع الشمس.. مع ذاكرة العرب. كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيّات وشعرهنّ الحالك.. مع فساتين الفرح...»[2].

نجد في هذا المقطع السّردي الواصف أنّ الزّمن توقّف لكنّه بقي يوحي إليه من خلال وصفه لمدينة عريقة مثل مدينة "غرناطة"، فكأنّه توقّف ليصف التّاريخ في عظمته من خلال هذه المدينة، وهي ليست المرّة الأولى التي يقف فيها "خالد" أمام مدينة عريقة أو منشأة لها رابط مع التاريخ، وهذا ما حدث حينما وصف نهر "السين" في قوله: «كلّ صباح تقدّم لي باريس نشرتها النّفسيّة. فأجلس هنا في الشّرفة على نهر السّين. وهو يتحوّل إلى إناء يطفح بالدّموع.»[3]

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص الروائي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص80.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص216.

[3]- المصدر نفسه، ص180.

وفي وصف آخر:

«تمتد أمامي غابات البلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يومًا أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرِّيّة للمجاهدين، وكأنّها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى (...) إنّ كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدي إلى الصمود، وإنّ كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة»[1]، وهذا المقطع السردي الواصف لهو في حقيقة الأمر يقدّم نشرة نفسيّة لـ"خالد" وهو جالس أمام التّاريخ الذي جرف الجزائريّين وأحلامهم.

والملاحظ هو اقتران الوصف بالفضاءات في الغالب، وهذه سمة نجدها في كلّ روايات "أحلام مستغانمي" فعلى سبيل المثال نجد الوصف الذي ألحقته "حياة" بأحد الفيليات الفخمة على شاطئ "سيدي فرج" حيث قالت:

«أحببت هذا البيت: هندسته المعماريّة تعجبني، وحديقته الخلفيّة حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجري، تضلّله ياسمينة مثقلة. فأجلس، وأستسلم للحظة حلم... هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطلّ على أحد. أثاثه ليس مختارا بنيّة أن يبهر أحدا. وليس له من سرّ يخفيه على أحد. كلّ شيء فيه أبيض وشاسع. لا تحدّه سوى خضرة الأشجار أو زرقة البحر والسّماء. بيت لا يغري سوى بالحب والكسل، وربّما الكتابة...»[2]، يضفي هذا الوصف رونقًا وهدوءًا على النص تجعل القارئ يستريح مع "حياة" من زحمة الأحداث التاريخية .

يقطع هذا الوصف الصيرورة الزّمنيّة ليميل إليها، تضيف "حياة" قائلة:

«أتساءل وأنا أتأمّله، من ترى يسكن هذا البيت. ومن مرّ به قبلي، ليؤثّثه ويعتني بحديقته إلى هذا الحد. خلال أكثر من ربع قرن؟ فمن الواضح أنّه بيت يعود إلى أيّام الاحتلال الفرنسي، يوم كان كبار الإقطاعيّين الفرنسيّين يعمّرون فيليات ضخمة على الشواطئ

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص25.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص140.

الجزائريّة، غالبا ما تكون غير بعيدة عن السّهول والأراضي الزّراعيّة، التي كانوا يمتلكونها، وحيث يأتون للاصطياف»[1].

إنّ وصف هذا البيت أحال على فترة تاريخيّة مهمّة، حيث كان المستعمرون الفرنسيّون يعمّرون فيليات فخمة ويحوزون أراضي وعقارات.. إلخ، ومن الملاحظ أنّ في وصف الفضاءات إحالة على التّاريخ، وهذا ما يجعل الوصف لا يعرقل الزّمن كثيرا في روايات أحلام مستغانمي التي تحكي التاريخ ولا تقف عنده إلّا لتصوّره.

وفي رواية "عابر سرير" نجد وصفًا للطّفل الصّغير إثر مجزرة "بن طلحة" أيّام العشريّة السّوداء يشدّ انتباه القرّاء، حيث كان الوصف دقيقا يوحي بتأزّم اللّحظة، كما أعطى صورة عن التّاريخ لحظة بؤسه في صورة تصف التاريخ وتحبسه داخل إطاريها وبوصف يكبّله ويدين جرائمه، يقول "خالد":

«لقد أطبق الصمت على فمه، ولا لغة له إلّا في نظرات عينيه الفارغتين اللّتين تبدوان كأنّهما تنظران إلى شيء يراه وحده، حتّى إنّه لم ينتبه لجثّة كلبه الذي سمّمه المجرمون (...) كان يجلس وهو يضمّ ركبتيه الصّغيرتين إلى صدره، ربّما خوفا أو خجلا لأنّه تبوّل في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السّرير وما زالت الآثار واضحة على سرواله البائس»[2]، وفي وصف الطّفل التفاتة للتّاريخ من خلال تلك المجزرة، وفي مقطع آخر يصف "حياة" حينما وصلت إلى باريس، حيث يقول:«عندما دخلت فرنسا بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصّنة كعشّ نسر في الأعالي، راح خيّالة قسنطينة وفرسانها الذين لم يعتادوا على مذلّة الأسر، يقفزون بخيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان»[3]، لقد اهتمّ الوصف بالشخصيات والأحداث والفضاءات خاصّة جسور قسنطينة واللّوحات المعروضة المصوّرة لتلك الجسور، ومن وصف الجسور تنتقل الرّوائية إلى وصف الجبال في رواية "الأسود يليق بك"، وتختار فضاء جبال الأوراس الذي انطلقت منه أوّل شرارة لتحرير الجزائر.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص141.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص32.

[3]- المصدر نفسه ص235.

وتقول السّاردة عنه: «فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثّورة أن تولد إلا في تلك الجبال "الشّاهقات الشّامخات" جغرافيتهم هي التي أنجبت التّاريخ...»[1]، وفي وصف أهل "مروانة" تقول: «كان المطربون أيّام جدها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينيّة، وكانوا ثوّارا أيضا ومجاهدين، نجى بعضهم وسقط آخرون(...) حتى في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء»[2].

يتضح من هذا الكمّ من التقنيات السّرديّة والمفارقات الزّمنيّة الموظّفة في النّسيج الرّوائي، في الرّوايات في تآلفاته واختلافاته مع زمن القصّة (أي زمن الأحداث الواقعيّة)، حيث يمارس المتخيّل سلطة عبرها في النص ومن خلالها يخضع التّاريخ للزّمن المتخيّل وينساق إلى سرد أحداث ليست متسلسلة واقعيّا. لكنّها على قدر من الأهميّة بالنّسبة لراويها، إذ نلاحظ أنّ للعامل النّفسي للشّخصيات دورًا هامًا في الانتقال بنا عبر الأزمنة والأمكنة، وما قفزات "خالد" في أحداث الجزائر، سوى ذكريات من زمن نضاله وجاء كلّ هذا من أجل تغذية تفاصيل سرديّة تخييليّة فنّيّة محضّة.

ويشق التخييل عبر الوصف طريقه من حيث تركيز الروائية في وصف عناصر بطريقة مكررة مثل تشتت "خالد" النفسي الذي تكرر ذكره عبر مدار السرد، ويشتغل الوصف في تصوير الأحداث التاريخية وإعطائها ثوبًا متخيلاً، فالوصف مخرج الواقعي للفني، من خلال لغة شعرية، وتتجلى أهمية الوصف في كونها تعقب جميع المكونات وتقدّمها فـ«لا وجود لفعل منزّه كليّة عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف[3]»، وهذا ما نجده حاضرًا في روايات "أحلام مستغانمي" التي تتبع في أوصافها شعور شخصيات رواياتها من حبّ وكره وتقديس وتدنيس، والغضب واللوم والاغتراب، والشوق والحنين..الخ

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص64.

[2]- المصدر نفسه، ص61،62.

[3]- جينيت، جيرار، حدود السرد، تق: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1، المغرب،1992، ص 76.

ومن أمثلة ذلك ما قاله "خالد" في وصف الوطن: «الوطن وحده يملك حقّ إهانتك، وحقّ إسكاتك، وحقّ قتلك, وحقّ حبّك على طريقته بكلّ تشوّهاته العاطفية»[1]، فيمكنك من خلال هذا الوصف أن ترى فضاء الوطن بعيون إحدى الشخصيات الروائية، لا بأبعاده الجغرافية وإنّما بأبعاده النفسية وسطوته وحضوره في نفس هذه الشخصية «فالسارد لا يحدد مكان قسنطينة باعتبارها مكانًا مرجعيًا احتضن أحداث الرواية بل إنه يحددها ويصفها من منظور ذاتي فتغدو صور المدينة لا صور مرجعية بل صور مثقلة بأوجاع الذات وانفعالاتها وبذلك يكون عدم التطابق بين المكان المرجعي والمكان اللغوي هو المولّد لشعريّة المكان»[2]، وهذه سمّة تتقاطع فيها جميع رواياتها خاصة الثلاثية.

وهذا نفسه ما ورد في هذا المقطع السردي: «ذلك اللون القاتم والمتدرج بين الجنسين وقلّما كان يبدو من بين الحشود نقطة ضوء. أو لون زاه لفستان أو بدلة صيفية، رميت بنفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة شعرت لأوّل مرّة أنّني بدأت أشبههم. مثلهم أملك وقتًا ورجولةً لا أدري ماذا أفعل بها. فلا أملك إلا أن أمشي ساعات في الشوارع كما يمشون...محمّلاً ببؤسي الحضاري...وبؤسي الجنسي الآخر...ها نحن نتشابه فجأةً في كل شيء. في لون شعرنا ولون بدلتنا وجر أحذيتنا وخطانا الضائعة على الأرصفة.نتشابه في كل شيء. وأنفرد وحدي بك. ولكن هل يغيّر ذلك شيئًا، حبّك الذي استدرجني حتى هذه المدينة. أعادني إلى تخلفي دون علمي»[3]، ويبدو من خلال هذه الأوصاف أنها ترد لتغذي المتخيّل الروائي، حيث ترسم صوّرًا في مخيلتنا عما يعانيه "خالد" في نفسيته وكيف يرى الأشياء .

أمّا في رواية "الأسود يليق بك" «أزهار التوليب في غرابة لونها المشع بأمواج ضوئيّة تتراوح بين البنفسجي والأسود، مصطفّة، بحيث تبدو منتصبة كعساكر، على القدر نفسه من التفتح الخجول الأوّل، متدرجة في ثلاثة صفوف، يلّف خصرها شريط عريض من الساتان الأحمر الفاخر»[4]، فوصف الزهور في هذه الرواية جاء بلغة شاعرية أنيقة فاخرة، فبالنسبة

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 303.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص236.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، 373.

[4]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص37، 38.

للألفاظ «فإنّ الروائيّة تسلك مسلك الشاعر لا الروائي. إذ تنتقي معجمها بعناية خاصة تختار المعجم الذي يرسم أحوال الذات»[1]، بحيث ركزت أكثر في وصفها في جميع كتاباتها الروائية على وصف شعور الشخصيات إزاء الأحداث ذات مرجعية واقعية أو متخيّلة مثل قصص الحبّ التي تجمع الأبطال.

03/ تقنية الميتاسردي :

تعدّ هذه التقنية من أهم التقنيات السردية التي تميزت بها بعض النصوص الروائية لـ"أحلام مستغانمي" بعد العنصرين السابقين، و«يستعمل مصطلح ميتاسرد Mèt Narration عند كثير من النقاد مرادفًا للميتاروائية، (...) ويعرّف الميتاسرد بكونه وعيًا ذاتيًا مقصودًا بالكتابة القصصيّة أو الروائية، يتمثل أحيانًا في اشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة، وغالبًا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنيّة بشروط الكتابة مثل انهماك الرواي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية»[2]، والمقصود بذلك هو اهتمام الراوي أو أحد الشخصيات الروائية بفعل الكتابة.

حيث ترد الشخصيات الروائية في النص كأديب أو روائي «فينقلب تخييله الروائي على نفسه مُحوّرًا عملية الكتابة إلى موضوع الكتابة»[3]، وهذه التقنية نجدها حاضرة في رواية "فوضى الحواس" أين وظفت الروائية شخصية "حياة" الكاتبة فأضحى فعل الكتابة جزءًا من عملية الكتابة الروائية ذاتها، إذ «تبنى الرواية على شبكة سردية معقدة تظهر أولاً مع الكتابة، أحلام مستغانمي في علاقتها مع المتلقي وهو قارئ رواية ذاكرة الجسد و تتداخل في محتواها مع علاقة أخرى بين الكاتبة حياة (كاتب من ورق إلى قارئ من ورق)، وعلاقة بين الكاتب خالد السارد وهو كاتب من ورق وحياة المسرود له (قارئ من ورق)، وكأن الرواية تحمل في جوفها روايتين اثنتين، تحيلان على تلبس التخييلي بالواقعي، والعلاقة التخييلية بين كاتبين ساردين، مسرود لهما، في كتابة وكتابة أولى واقعيّة تشكل علاقة تربط بين مبدع حقيقي وقارئ واقعي، ولعل هذا التداخل بين الواقعي والتخيلي قد وضع أساسًا لإحداث نوع من

---

[1]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص11.

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

[3]- المرجع نفسه، ص75.

التماهي بينهما»[1]، فضلاً عن قدرة الروائية في الجمع بين المادة التاريخية المرجعية وبين هذه الآليات السردية المستحدثة الغاية في الفنية، فقد استطاعت أن تشتغل بمتخيلها وأن تجعل من "حياة" روائية لتتحدث عن الكتابة الروائيّة في النص الرّوائيين وتتحدث أيضًا عن كتابة التاريخ في النّص الروائي الموظف له، ومع أنّ هذه التقنية ظهرت بشكل أكبر في رواية "فوضى الحواس" إلاّ أنّها تجلت أيضًا في باقي الروايات مثل "ذاكرة الجسد" عبر شخصيّة "خالد بن طوبال" الذي كان يشتغل مسؤولا عن النشر، ورواية "عابر سرير" مع "خالد الصحفي" الذي كان بصدد كتابة مقال عن "زيان"/ المجاهد /خالد الأوّل، ومع ذلك فإنّ الخوض في تجربة الكتابة والحديث عن الكتابة ووصف معاناة الكتاب كان مع رواية "فوضى الحواس".

إذ تتحوّل شخصية "حياة" المروي لها في الرواية الأولى "ذاكرة الجسد" إلى راوية الرواية الثانية "فوضى الحواس"، حيث يغلب ضمير المتكلم "أنا" وفي ذلك نجد الروائية تستخدم حقّها في نقد عملها من خلال شخصيّة "حياة" حيث تقول: «مارست صلاحيات الكاتب في التخيّل ليس أكثر»[2]، حيث تحضر الكتابة في رواياتها سؤالاً مركزيًا بل يتعداه إلى شهوة الكتابة، تقول "أحلام مستغانمي" «أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصًا، أشتهي شخصًا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كل هذه الأشياء تجعلني أكتب»[3]، لذا الممارسة الروائية في كتاباتها في حد ذاتها تركيب جمالي، لأنّه يجعل الرواية منفتحة حتى على الكتابة الروائية ذاتها، وبالعودة لرواية "فوضى الحواس" يحضر الميتاروائي بطريقة تتجاوز التفكير والخطاب، بين الكتابة والمرجعية الواقعية، إذ تستهل الرواية بمشروع كتابة رواية حيث تقول: <<كل ما يعنيني، أن أكتب شيئًا. أيّ شيء أكسر به سنتين من الصمت. لا أدري كيف ولد صمتي. ولكن تلك قصة أخرى. منذ يومين فاجأت نفسي أعود للكتابة. هكذا دون قرار>> ويتداخل الواقعي بالخيالي، عندما تذهب البطلة إلى السينما للموعد الذي أعطه في الرواية، ليصبح مشروع الرواية حقيقيًا، ويبلغ المتخيّل ذروته حين تذهب إلى لقاء

---

[1]- بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية، "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجًا، المرجع السابق، ص 122.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص270.

[3] - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص188.

بطل هو كائن حبري، لكنّها أرادت أن تجعله من لحم ودم[1]، فيتداخل الواقعي بالمتخيل حين «تخلق البطلة شخصية تكتشف أنّه خالد بن طوبال، فتعيدنا إلى ذاكرة الجسد في تماهٍ يجعل فوضى الحواس تتعلّق نصيًا بالرواية السابقة، وتكون بمثابة خطاب واصف لها، تضيف فيها أشياء وتختلق أحداثًا وفضاءات أخرى وتستكمل ما بدأته في ذاكرة الجسد (...)، فهي منذ الصفحات الأولى تكشف لنا عن علاقتها بالكتابة من أجل حمل المتلقي على تأويل النص»[2]، لأنّها تعيد إحياء شخصيات وأحداث من الرواية الأولى "ذاكرة الجسد" عن طريق كاتبة من ورق "حياة" في الرواية الثانية "فوضى الحواس" وتقدم أكثر من قرينة تدل على هذا التجاوز التخييلي، «حين تكشف لنا البطلة أنها متزوجة من ضابط عسكري، وتذهب مع سائقها في السيارة الرسمية ليُغتال السائق أمامها على جسر من جسور قسنطينة، فإنّ القارئ لابد أن يسترجع فرضية المؤلفة في ذاكرة الجسد حين جعلت أحلام تتخلى عن خالد وتتزوج من (السي)»[3] ، ويمكن تسمية هذا بخرق المتخيل الثاني للمتخيل الأول بحيث يستحضره ويستثمره في بنائه لمتخيل النص الثاني "فوضى الحواس"، ويعد هذا الخرق في هندسة متخيل ثاني يتأسس عبر المتخيل الأول إبداعًا تخييليًا بامتياز، ففي تفاعل النصين مع بعضهما البعض تجلى "خالد" الثاني في متن "فوضى الحواس" الذي قرأ الرواية الأولى ويصف ذلك بقوله: « عندما قرأت كتابك من ثلاث سنوات تساءلت كيف يمكن لقصّتي أن تبدأ حيث انتهت، قصّة خالد في السنة والأحداث نفسها؟ تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح ترف مطابقتها لرواية. أم لأمنع الأدب زهو مواصلة قصّة الحياة؟ أدركت الجواب عندما التقينا. لقد تواطأ الأدب مع الحياة ليُهدي إلينا قصّة الحبّ التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصّتنا لأنّها أغرب من أن تجرئي على تصوّرها في كتاب»[4]، ففي عالم أحلام مستغانمي الروائي يُصبح الكاتب روائيًّا يخلق كتابًا تنوبه في الكتابة كما تصبح الشخصيات قارئة لها .

ويتواصل هذا الإبداع التخييلي ليمّس الرّواية الثالثة "عابر سرير" حيث يلتقي البطلان "خالد" الأوّل المجاهد في الرواية الأولى والذي أصبح رسامًا في الرواية الأخيرة مع"خالد"

---

[1]- ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص162، 163.

[2]- المرجع نفسه، ص163.

[3]- المرجع نفسه، ص163.

[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص 324.

الثاني المصوّر اللذان يشتركان معًا في عاهة بتر اليد، هذه العاهة التي طالما تحدث عنها "خالد بن طوبال" في نص "ذاكرة الجسد" عبر استذكاره لأيام "الثورة التحريرية" وكيف تم إصابته آنذاك، يأتي "خالد" المصور لتستثمر فيه الروائية ذات العاهة من خلال استحضار أحداث تاريخية أخرى وهي أحداث 08 أكتوبر 1988م، حيث كان يهم بتصوير جندي مما جعل أحد رجال الأمن على سطح إحدى المباني يشك في أمره أنه يحمل سلاحًا، وبرصاصتين على مستوى الذراع أنهت مهمتها ليكون البتر نهايتها، وهذا التمدد للشخصيات والأحداث والأزمنة جعل السرد يدور في مجال دائري خاصةً في المشهد السردي الأخير حين سُأل "زيان" عن أيّام نضاله ليعود بنا للوراء أيّام "خالد بن طوبال" (هو نفسه) في "ذاكرة الجسد" الذي كان يحدثنا عن تلك الأحداث التاريخية.

فلآلية الميتاسرد دور في تشغيل المحكي عبر إعادة تدوير مكونات سبق أن ذكرت واستثمار جوانب منها في النّصوص اللاّحقة، فتقاطع الرّوايات عبر استثمار الكتابة نفسها والتي تجلّى ظهورها في الروايات الثلاث للروائية هي «علامة دالة على رغبتها في خلخلة المفهوم السائد للكتابة، وإرباك المنظورات التقليدية في تصوّر ماهيتها، وأدوارها، لتبقى الكتابة لديها مفهومًا ملتبسًا يغري غموضه»[1]، ويمكن أن يكون للنّص الثاني خاصية ذكر ما لم يفصح عنه النّص الأول، ففي الرواية الثانية بعد عملية اغتيال السائق تقرر "حياة" قضاء بضعة أيّام في بيت على شاطئ "سيدي فرج" ويشاء القدر أن تلتقي بـ"خالد" لتتفق على لقائه في منزله بالعاصمة ويتزامن لقاؤهما بأحداث إضراب الجبهة الإسلامية للإنقاذ ومن هنا يشحن خطاب الميتاروائي من خلال الكتاب الذي حصلت عليه لـ"هنري ميشو" واعتقادها أنّها تستطيع أن تقأ "خالد" من خلاله لتضعنا في خطابات واصفة حول الكتابة في مواضع عدّة من السرد، وعندما تعود البطلة إلى قسنطينة لتعيش نوعًا من الحيرة بين أخيها "ناصر" المنتمى للحزب المحلي، وزوجها الضابط العسكري، حيث يقرأ المتلقي السيناريوهات التي لم تذكر في الرواية الأولى "ذاكرة الجسد" حين قبلت الزواج من الضابط العسكري، حيث تبرز أحداث سياسية كمجيء الرئيس "محمد بوضياف" ومن ثمّة تكتشف من خلال صورة على جريدة أنّ "خالد" عين عضوًا في الهيئة الاستشارية، ومن ثمّة يحصل اللقاء بينهما، وتسقط جميع توقعات القارئ حول شخصية "خالد"، لتنتقي الروائية السيناريو الأقل احتمالاً عندما

[1] - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص 69.

تجعل البطلة تكتشف أنّ البطل ليس هو "خالد بن طوبال"، بل مجرد قارئ جيد لرواية "ذاكرة الجسد"، وأنّه يكون بطل روايتها الثانية، فيبلغ الميتاروائي ذروته.[1]

وتأتي رواية "فوضى الحواس" لتخبر القراء عن مجريات أحداث أخفتها عنهم "ذاكرة الجسد" من خلال حضور مكوّنات سردية سابقة للنص الثاني في مواجهات ومقابلات تجعل من القارئ يصاب بحالة فوضى وريب حول الشخصيات، فرواية «فوضى الحواس بذاكرة الجسد، تبدو بمثابة الفضاء الذي يعيد فيه النص النظر إلى ذاته، حيث يمكن اعتبارها خطابًا ميتاروائيًا (...)، ولم يكن الميتاروائي عند أحلام مجرد وصفة مثلى للخروج من وطأة الظروف المأساوية التي حدثت في البلاد، ولكنه يعبر عن موقف المثقف الذي أصبح يرى في الكتابة التهمة الأولى (كما تقول) التي تفقد بسببها حياتك»[2]، تغدو اللغة كالأم التي تحضن كل المكونات الروائية الأخرى، فهي تعمل على توجيهها من خلال خلق وإعادة خلق لتصورات وجعلها في كل مرة تشغل المحكي عبر متخيل يفرض على القارئ التأمل ووضع توقعات جديدة .

تتحدث "أحلام مستغانمي" عن جدوى الكتابة وقيمتها وتتعدى سؤال الكتابة لديها إلى سؤال الرواية ذاتها، حيث يتفاعل التخييلي والواقعي من خلال حضور الكتابة/ والرواية سؤالاً نقديًا مركزيًا، تحوّل بفعل تواتره إلى مكوّن سردي مهم يسهم إلى جانب المكوّنات السردية الأخرى في تشكيل عوالم الحكيّ، وإغنائها جماليًا ودلاليًا، باعتبار ما يقيمه فعل الكتابة الروائية من علاقات تقاطب مع الذاكرة، والحبّ، والوطن، والحياة، والموت، والقدر(...)، ثم إنّ تجربة أحلام مستغانمي توهمنا بواقعيتها من خلال تعمدها محاكاة أشكال الواقع للحياة الاجتماعية، مشكّلةً عالما تخييليًا من خلال ما تمارسه من حيل كلامية[3]، من خلال تبديل الأدوار بين الكاتب والسارد والقارئ وبين الشخصيات التي تحدثت فيها الساردة

[1]- ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، المرجع السابق، ص163، 164.

[2]- المرجع نفسه، ص156، 166، 167.

[3]- ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص197.

عن الكتابة الروائية نجد:«إننا نكتب الرّوايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئًا على حياتنا...»[1].

وفي قول آخر: «ألم تكوني امرأة من ورق...تحب وتكره على ورق وتهجر على ورق...وتقتل وتُحيي بحبرة قلم»[2] ، ومنها ما ورد في رواية "فوضى الحواس"«قبل هذه التجربة لم أكن أتوقع أنّ الرواية اغتصاب لغوي يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلقي بهم على ورق أبطالاً متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقًا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه. وهكذا جلست إلى دفتري، ورحت أفاضل كتابه بقصة وكأنّني لم أتوّقف بالأمس عن كتابتها»[3]، يظهر من طريقة حديث "حياة" الروائية أنّها تنتقد أعمالها وكتاباتها من خلال عملية تساؤل حول توظيفها لشخصيات تتحدث وترى وتعيش كما تريد هي، ويبلغ المتخيل ذروته مع الكتابة الروائية لـ"أحلام مستغانمي" حين تجعل الروائية "حياة" تنتقد الأعمال الأدبية ذاتها. ثم تعود لتقول: «لهذا قرأتها عدّة مرّات، بنشوة متزايدة كلّ مرة. فقد كتبت أخيرًا نصًا جميلاً. والأجمل أنّه خارج ذاتي. وأنّني تصورت فيه كل شيء. خلقت فيه كل شيء. وقرّرت أن لا أتدخل فيه بشيء. ولا أسرِّب إليه بعضًا من حياتي»[4]، ففي هذه العبارة التي تجعل القراء يقعون في تيه لا يخص الشخصية الروائية الناقدة والساردة وإنّما في حيرة واقعيّة ممّا تكتب في إمكانية تطابق القصتين: قصة "حياة" و"خالد" و"أحداث الوطن" وقصة الرواية التي تكتبها! ، إذ تنفي على نفسها أنّها ما سبق لتقول أنّها تسرد من متخيّلها المحض. وبتتابع السرد تعود لتقول في هذا التصريح: «دون أن أدري أنّ الكتابة التي هربت إليها من الحياة تأخذ بي منحًا انحرافيًا نحوها، وتزجّ في قصّة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي»[5]، إذ تربك الروائية القراء عبر هذه التصريحات، والأهم من ذلك يتساءل القراء فيما إذا كان "أحلام مستغانمي" هي نفسها التي تتساءل هنا.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص23.

[2] - المصدر نفسه، ص20.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص28.

[4]- المصدر نفسه، ص27.

[5]- المصدر نفسه، ص39.

4/ أشكال التداخل الفنّي في روايات "أحلام مستغانمي":

يجد قراء روايات "أحلام مستغانمي" أعمالها الروائية أنّها كوكبة من الفنون تتزاحم لتشكل نصوصها، إذ يمكن لأي قارئ أن يستشف هذا التمازج بين كل ما هو فني جمالي في نصوصها الروائية لأنّها توظف عدة فنون مثل: الرسم والنحت وفن التصوير، والكتابة الأدبية التي تعدّ في ذاتها فنًا أيضًا، إضافةً إلى توظيف الموسيقى والرقص والمسرح والشعر والحكم والأمثال الشعبية والقصص والأساطير والأغاني وغيرها، لأنّها تتناص مع كل ما هو فني وثقافي وديني وتاريخي وحضاري.

ومن الواضح أنّ لهذه الفنون أثرها الجمالي على نصوصها، خاصة عندما تجعل من الشخصيات الرئيسية في متونها الروائية فنانين مثل: "خالد بن طوبال" الرّسام والذي عاد للظهور في رواية "عابر سرير" باسم "زيان"، و"حياة" الكاتبة الروائية، و"زياد" الشاعر، و"خالد" المصور و"هالة الوافي" المغنية، وغيرهم كما لا يمكن أن لا نشير إلى اضطلاع هذه الشخصيات بمختلف الفنون وثقافتهم الفنية تظهر جليًا في حواراتهم، ومن بين الفنون التي زادت من شعرية الرواية المستغانمية نجد:

أ/ اللوحة الفنية:

ورد هذا الفن عن طريق توظيف شخصيّة "خالد" الرّسام، الذي رسم لوحات فنية تشكيلية عن جسور قسنطينة وتعد لوحة "حنين" من أهم تلك اللوحات حيث كانت في أكثر من مشهد سردي حاضرةً لتغذي المتخيل الروائي، فلوحة "حنين" وهي «قنطرة لحبال، ذلك الجسر المعلق الذي يرمز إلى مصير الجزائر بعد الاستقلال»[1]، وهذه اللوحة ذات قيمة كبيرة بالنسبة لـ"خالد" فهي أوّل لوحة رسمها بعد حادثة بتر ذراعه في إحدى المعارك أيام الثورة التحريرية ضد العدو الفرنسي، حيث تمثّل هذه اللوحة أمله في مستقبل أفضل للجزائر وهي حنين للماضي والزمن الجميل من السنين التي عاشها في وطنه، يتذكر "خالد" يوم جاءه الطبيب ليقول له بعد عملية بتر ذراعه: «إذا كنت تفضل الرّسم فارّسم، الرسم أيضًا قادر على أن يصالحك مع الأشياء، ومع العالم الذي تغير في نظرك لأنّك أنت تغيرت وأصبحت

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص122.

تشاهده وتلمسه بيد واحدة»[1]، فكان لابد له أن يعوض ذلك النقص الجسدي بآخر فني، وأن يعود بفنه لأيّام الكمال، وكان الجسر أول ما فكر "خالد" في رسمه، لأنّ طبيبه أوصاه قائلاً: «أرسم أحبّ شيء إليك»[2]، فرسم جسر الحنين لكل ما هو ماض ومقدس بالنسبة إليه، فبعض اللوحات تأتي لتنقل عوالم جميلة غادرتنا وما عدنا نراها أو نسمع بها "فحنين" هي لوحة «الأحلام الموءودة والمشاريع المؤجلة، لوحة تحذر من عودة الاستعمار إلى الجزائر إذا لم نهتم بجسورها»[3]، هي لوحة تصل بين الجيلين، جيل الثورة التحريرية، وجيل ما بعد الاستقلال وليس بين ضفتين، فالرسام بحسه الخلاّق يجب أن يصل بفنّه بين الأزمنة وبين الأشخاص، أن تعبر لوحاته الفضاءات الجغرافية لتصل إلى فضاءات تاريخية ووجدانية.

يقول "خالد": «الذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق، لابد أن يكون إلهًا، أو عليه أن يغيّر مهنته»[4]، خاصة وهو يرسم التاريخ وبطولات. عملت لوحة "حنين" على استحضار الماضي بصورته المقدسة وأدت دورها حتى الجزء الثالث من الثلاثية "عابر سرير" أين بيعت لأحد الأثرياء الفرنسيين، هذه اللوحة التي تحمل مجد التاريخ وملامح "حياة" وحميمية الوطن، وعراقة قسنطينة وهاهو "خالد" يسرد تاريخ لوحته التي جمعت بينه وبين البطلة "حياة" ابنة "سي طاهر" رفيقه في الجهاد أيّام الثورة التحريرية ذات مرة في معرض بباريس «وهاهي حنين لوحتي الأولى وجوار تاريخ رسمها "تونس 57" توقيعي الذي وضعته لأوّل مرّة أسفل لوحة، ذات خريف من سنة 1957م وأنا أسجّلك في دار البلدية لأوّل مرّة (...) لوحة في عمرك تكبرينها رسميًّا ببعض أيّام، وتصغرك في الواقع ببضع أشهر لا غير»[5]، لقد كان لقاء "خالد" بـ"حياة" بعد خمس وعشرين عامًا من تسجيله إيّاها بطلب من أبيها "سي طاهر" رفيق نضاله، فبوقوفها أمام لوحته تلك التي رسمها بتاريخ متقارب مع ولادتها أيقظت فيه مشاعر "الحنين" مجددا وفي حوار معه يقول واصفًا إياها: «نظرتِ إلى اللوحة وكأنّك تبحثين فيها عن نفسك. قلتِ: أليست هذه قنطرة لحبال؟

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص123.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 182.

[5]- المصدر نفسه، ص117.

أجبتك إنّها أكثر من قنطرة..إنّها قسنطينة وهذه القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة»[1]، تعقد هذه اللوحة في قرابة تاريخية تجمع التاريخ والحب والحنين معًا، فكيف يمكن للوحة فنية أن تستحضر كل هذا لو لم تكن أيقونة، إذ اختارت الروائية أن تجعل من هذه اللوحة الأيقونة تأسيسًا لمتخيل يجمع البطلين معًا في لقاء خرافي بعد خمس وعشرين سنة، «أنتِ إذن تتوقفين أمام لوحة صغيرة لم تستوقف أحدًا، تتأملينها بإمعانِ أكبر، تقتربين منها أكثر وتبحثين عن اسمها في قائمة اللوحات، ولحظتها سرت في جسدي قشعريرة مبهمة واستيقظ فضول الرّسام المجنون داخلي...»[2]، هذا اللقاء السريالي الذي يجعل الأبطال يلتقون عن طريق لوحة فنية تعود بتاريخها إلى عطب خلفه الاستعمار وتعود بذكرياتها لميلاد البطلة يجعل المتخيل يصل إلى الذروة، وتلك الصلة التي تجمع اللوحة بالبطلة تجعلها تتوقف عندها لتتأملها للحظات دون أن تدري السبب الذي جذبها نحو هذه اللوحة بالذات.

يواصل "خالد" وصف تلك اللحظات بقوله: «لوحة كانت بدايتي مرتين..مرّة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم...ومرّة يوم وقفتِ أنتِ أمامها، وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر»[3]، إنّها لعبة الكتابة عند "أحلام مستغانمي" حيث يمكن للقدر أن يجعل عملاً فنّيًا كلوحة "حنين" تستحضر التاريخ وتفعل المتخيل في آن معًا، وتحمل زخمًا من الأحاسيس النفسية التي كان يعيشها "خالد" ، لكن يشاء القدر أن يهدي "حياة" اللوحة بمناسبة زواجها من الضابط العسكري، بعد قصّة حبّ لم تجمعهما، يقول: «كم كان يلزمني من التمثيل لأهديك تلك اللوحة (...) وكأنّها لم تكن اللوحة التي بدأت بها قصّتي معك منذ خمس وعشرين سنة، (...)، وكم كنتِ مدهشة أنتِ في تمثيلك وأنت تفتحينها، وتلقين نظرة معجبة عليها، وكأنّك ترينها لأوّل مرّة»[4]، وكم كان يلزم الروائية من آليات متخيلة تجعل من "خالد" يهدي "حياة" يوم زفافها لرجل آخر أكثر لوحة متعلق بها، وكيف لها أن تبدي إعجابها بها وهي تفتحها وكأنّها تراها لأوّل مرّة، حيث لم يتصوّر أحد أن تكون هذه هيّ النهاية:

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص117.

[2]- المصدر نفسه، ص58، 59.

[3]- المصدر نفسه، ص64.

[4]- المصدر نفسه، ص372.

اللقاء في معرض وبداية أوّل حوار يستحضر التاريخ بين الحبيبين لتكون بداية التعارف ومن ثمّة تنطلق قصّة حبّ مجنونة، لتنتهي بأن تكون هديتها يوم قرانها برجل آخر غيره.

وهكذا استطاعت الرّوائية من خلال "لوحة حنين" أن تستدعي التاريخ وأن تنسج على أعقابه قصّة حبّ تنتهي بالفشل، إذ استطاعت هذه اللوحة هندسة متخيل داخل الرواية واستطاعت الروائيّة من خلال تفعيل هذا الفن "الرسم" أن ترسم أحداثًا متخيلة بحتة تلد من رحم التاريخ، لأن "حنين" من خلال حوارات عديدة جمعت البطلين استدعت التاريخ للرواية، ولم تكن هذه اللوحة الوحيدة التي ذكرت في الرواية بل مثلها العديد لكنّها كان أهم من باقي اللوحات في تشغيل متخيل بحت على مدار الرواية.

أمّا اللوحة الثانية التي لابّد من ذكرها فهي لوحة "زيان" التي وثّق فيها فنيًا حادثة تاريخية، لأنّه «رسم تلك اللوحة تخليدًا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 الذين خرجوا للمطالبة برفع حظر التجوّل عن الجزائريين الموجودين في الجزائر، فما كان من البوليس الفرنسي إلا أن ألقى بالعشرات منهم في نهر السّين موثوقي الأطراف، وظلّت جثثهم وأحذيتهم تطفو على النهر. وتذكيرًا بأولئك الغرقى قامت جمعية لمناهضة العنصرية بإنزال شباك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا ثم عرضها للفرجة على ضفاف نهر السين»[1]، حيث كان لهذه اللوحة دور مهم في إعادة إحياء لحادثة أليمة راح ضحيتها الكثير من الأبرياء.

وتوظيفًا للّوحات الفنية نذكر أيضًا لوحة "اعتذار" التي رسمها "خالد" اعتذارًا لـ "كاترين" ففي حصة في مدرسة الفنون الجميلة حضر "خالد" جلسة رسم، حيث كانت "كاترين" موضوع الجلسة وملهمة الرّسامين بجسدها العاري أمامهم، غير أن "خالد" لم يرسم جسدها مما جعلها تعتبر ذلك بمثابة إهانة لأنوثتها حيث قالت له: «أهذا كلّ ما ألهمت إياه؟»[2]، لكنّه أجابها بما يشبه الاعتذار: «لا، لقد ألهمتني كثيرًا من الدهشة، ولكني أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء دهاليز نفسه (...)، رغم أنني رجل يحترف الرسم..فاعذريني إن فرشاتي تشبهني إنّها تكره أن تتقاسم مع آخرين امرأة...»[3]، فـ"خالد" الذي لم يرسم منها سوى وجهها

[1]- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، المرجع السابق، ص125.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 95.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

حيث طغى شقار شعرها على اللوحة ولم يترك مجالاً سوى لحمرة شفتيها جعلها تُحس بالإهانة، هذه الفتاة التي أصبحت عشيقته السرية يلتقيان فقط لإشباع غرائزهما الجنسية لم تكن في الحقيقة إلا صورة عن فرنسا التي يمكن أن تغريك بجمالها، إلاّ أنّ "خالد" يريد إشباع عاطفته التي لن يشبعها إلاّ بـ"حياة" التي تمثل الجزائر.

لقد كانت هذه اللوحة تحرك غيرة "حياة" حيث أخبرته في رغبتها في أن يرسمها، مثل ما رسم تلك اللوحة. ويمكن القول إنّ للوحة بعدًا حضاريًا يتجاوز البعد الفني الذي ظهرت فيه،حتى ولم تسترجع حدثًا تاريخيًا مرجعيًا إلا أن سمات الحضارة وأبعادها الفكرية واضحة في تشكيل المتخيل السردي وبنائه لنص الرواية من خلال الفنون.

ب/ توظيف الموسيقى والأغاني الشعبية:

لقد كانت الأغنية الشعبيّة حاضرة بقوة في روايات "أحلام مستغانمي"، ونخصّ بالذّكر روايتيّ "ذاكرة الجسد" و"الأسود يليق بك" التي تجلّت فيها الأغنيّة الشعبية كجزء من التراث الشعبيّ، ويأتي توظيف الموسيقي في الأدب لأنّه من«أشدّ الفنون رمزًا وأقواها اتصالاً بالعاطفة الروحية»[1]، ففي الرواية الأولى كانت الأغنية الأندلسية ل"الفرقاني" حاضرةً في زفاف حياة" وهذا مقطع من الأغنية التي وردت في النّص:

«يا ديني ما أحلالي عرسوا..بالعوادة..

الله لا يقطعلوا عادة

وإن خاف عليه..خمسة وخميس عليه»[2]

إنّ الأغنية الأندلسية جزء لا يتجزأ من أفراح القسنطينيين، حتى أصبحت تقليدًا لابد منه، وفي أغنية أخرى للمغني نفسه :

«كانوا سلاطين ووزراء

ماتوا وقبلنا عزاهم

[1]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994، ص62.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 326.

نالوا من المال كثرة

لا عزّهم..لا غناهم

قالوا العرب قالوا

ما نعيطو صالح ولا مالو.. »[1]

هي من أغاني "الفرقاني" التي يستحضر فيها التاريخ العريق لمدينة قسنطينة، فهو يقصد "صالح باي"، فهذه الأغنية «مازالت منذ قرنين تُغنى للعبرة، لتُذكر أهل المدينة بفجيعة "صالح باي" وخدعة الحكم والجاه الذي لا يدوم لأحد..وهي اليوم تُغنى بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحدًا..»[2]، فهذه الأغنية الشعبية التي تمد بجذورها التاريخية لزمن حكم "صالح باي" بقيت للعبرة أن المال والجاه لا يدومان، والملاحظ من هذه النماذج أنّ مساهمة الأغنية في إعطاء صورة عن التراث الجزائري القسنطيني وتاريخه أيضًا، فللفن دوره في تقديم معطيات تاريخية وبهذه الطريقة شارك الفن في تقديم تصور عن أحداث تاريخية واقعية، وفي مثال آخر تستمر الأغنية الشعبية في إعطاء دروس للعبرة:

«إذا طاح الليل وين انباتوا

فوق فراش حرير ومخدّاتو..

أمان..أمان..

(...)

عاللّي ماتوا ..يا عين ما تبكيش عاللّي ماتوا..

(...)

خارجة من الحمّام بالريحيّة

يا لندراش للغير وإلاّ ليّ..

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص327.

[2]- المصدر نفسه، ص 327.

أمان..أمان.. » [1].

ترد هذه الأغنية دلالة عن العروس التي تخرج في كامل حلتها وزينتها متعطرة ويتساءل أهي من نصيبه أم لا تمامًا مثل ما حدث لـ"خالد" الذي يحضر زفاف حبيبته لرجل آخر، حيث تمثل هذه الأغنية مواجع "خالد" وما يشعر به من خيبة للأمل، ومن هنا يتجلى دور الأغنية أو الفن عمومًا في بناء الرواية، وفي مثال آخر تقول عن إحدى المناضلات اللائي اتخذن من الغناء وسيلة للتعبير ضد الاحتلال كما هو الشأن مع بطلة رواية "الأسود يليق بك" فقد اختارت "هالة لوافي" أن تنتقم لمقتل أبيها أيّام العشرية السوداء بمواصلة الغناء:

«ذات يوم..ساق الإسرائيليون سهى بشارة بطلة المقاومة اللبنانيّة إلى ساحة الإعدام..أوهموها أنهم سيعدمونها، قيّدوا يديها ورجليها وصوّبوا فوهة المسدّس إلى رأسها وسألوها عن أمنيتها الأخيرة في الحياة. ردّت "أريد أن أغني" وراح صوتها يترنّم بموّال من العتبا الجبيلة

"هيهات ب بو الزلف عيني يا مولى

محلا الهوى والهنا والعيشة بحرّية»[2]

حيث ورد الغناء (الفن) كطريقة لمواجه للاحتلال، هي طريقة تخبرهم أنّهم أشداء ولا يخشون شيئًا، واستنادًا للمغزى الذي تحمله القصة والتي جاءت مطابقة تمامًا مع قصة "هالة" فقد جاء هذا المثال ليدعم فكرتها في مواجهة القتلة بالغناء، تواصل الساردة في وصف ما حدث، حيث تقول: «على مدى أعوام، اعتاد أسرى سجن الخيام سماع غنائها، صوتها البعيد الواهن، القادم من خلف قضبان زنزانتها، أبقاهم أشدّاء. فمن يُغنّي قد هزم خوفه..إنّه حرّ!

بلى، بإمكان من لا يملك إلاّ حباله الصوتية أن يلّف الحبل حول عنق قاتله، يكفي أن يُغنّي، فلا قوّة تستطيع شيئًا ضدّ من قرّر أن يواجه الموت بالغناء»[3]، ومن ثمّة جاء الغناء كسلاح

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص331.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص76.

يدل على الشجاعة في لقاء الموت وهزم الخوف بإطلاق الحبال الصوتية عاليًا في مواويل وأغاني تحث على الصمود، وليست قصة "سهى بشارة" الوحيدة في النص، إذ نجدها تذكر قصّة شاب حسني الذي اغتيل أيّام العشرية السوداء وصعد أخوه فوق الخشبة يعيد أغاني أخيه كنوع من التحدي، حيث تقدم الساردة تعريفًا للغناء بقولها: «أليس الغناء في النهاية هو دموع الروح؟»[1]، ولعل هذا ما قصدته حين تحدثت عن أهل منطقة "مروانة" أيّام الثورة التحريرية، وبقي ذلك يرافقهم إلى ما بعدها «لاحقًا، أدركت أنّ غناء رجال مروانة امتداد لأنين الناي، فالقصبة آلة بوح لا تكفّ عن النواح، كطفل تاه عن أمّه (...)، حين كبرت، أدركت أنّ رجال مروانة يتجمّلون بالحزن، يتنافسون على من يحتفي بالشجن أكثر، فالشجن حزن متنكّر في الطرب، (...)، فكيف لا يكونون سادة الأساطير والغناء، (...)، كلّ صباح يصعد رعاتها السلّم الموسيقيّ، أثناء تسلّقهم مع أغنامهم جبالها. يطلقون حناجرهم بالغناء فيحمل الصدى مواويلهم عابرًا الوديان إلى الجبال الأخرى»[2]، فحناجرهم كانت منابر يعبّرون من خلالها عن حزنهم آنذاك.

كان جدها يروي لها أيّام الثورة المجيدة أنه يصعد الجبل وينادي بما يشبه النحيب "يااااا يااااااااي" حينما يلمح من بعيد قوافل "البلاندي" وهو يقوم بنوبة حراسة للقرية، فينادي منّبهًا أهل القرية، فيتلّقف "تزّاس" صداه من الجبل الآخر، ومن هنا كانت حناجرهم سلاحهم ضدّ العدو الفرنسي، فمن خلال مواويلهم هذه كانت تعبر رسائل بقدوم العدو لتوخي الحذر وكانت بمثابة شيفرة لا يفهمها إلا أهل المنطقة، ولا يفهم منها العدو سوى أنهم يغنّون، فعلى أيّام جدها كان الرجال يدعون الله "يا ربي نقّص لي فالقوت..وزدلي فالصوت!" لأهمية صوتهم في حماية أهل القرى وحماية المجاهدين.[3]

في قصيدة كتبتها "أحلام مستغانمي" ترثي فيها الرئيس المغتال "صدام حسين" جعلت هالة تغنيها في رواية "الأسود يليق بك" مواصلةً "هالة" نهج أسلافها:

«نخيل بغداد يعتذر لك

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص77.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص64، 65.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص65.

أيّها الراحل باكرًا مع عصافير الوقت

ليس هذا الزمن لك

لم يحدث أن كنت أكثر حياة

كما اليوم حللت ضيفًا على مدن الموت

خطاك كانت تعانق الأرصفة

وعيناك شفة

تقبّل وجنات الصغار»[1]

تحسن الروائية "أحلام مستغانمي" توليد الدلالة إضافةً إلى توليد مزيد من الشعرية من خلال شعرها هذا الذي ترثي به أعظم شخصيات التاريخ العربي السياسية، فعملية اغتياله بقيت محفورة في ذاكرة كل عربيّ، حيث يرد المقطع بكلمات تهز الأبدان لدلالتها بهذا الفقد والوجع. تضيف قائلةً:

«شهيًا كنت ومنتظرًا كنبيّ

لذا ما لزمت الحذر

وأنت تجتاز القدر

إلى الضفة الأخرى

كنت تودّ يومها لو أنّ يدك

كانت في يد من تحبّ

(...) يا عاشقًا من حلمه ما عاد

لا تأبه بالموت تماسك

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص329.

يسأل عنك نخيل بغداد

يسأل عنك

عسى تواسي ضفائر الانتظار

وتخلع عنك الصبايا الحداد»[1]. يبدو من جل النماذج المذكورة أنّ الأغاني المختارة هي أغاني تضرب في عمق التاريخ وتتغنى به، ولكن السؤال لماذا قصيدة ترثي الراحل "صدام حسين" في هذا الموضع السّردي بالذات؟ حيث كان يلزم أن تأتي الساردة بمقطع فنّي يغذي شعريّة النّص ويملك أبعادًا دلاليّة تاريخية، والأمر الثالث هو مواصلة "هالة" درب أسلافها في الغناء بعد انفصالها عن حبيبها "طلال هاشم" حيث رآها لأوّل مرّة على خشبة المسرح تؤدي أغنية تاريخية ترثي فيها شخصًا رحل، وقد حدث أن كانت ترتدي الأسود لفترة طويلة جدًا بعد فقدها لأبيها وأخيها "علاء"، وهذا ما لاحظه "طلال" فيها أين أخبرها أنّ اللون الأسود في ثيابها هي علامة امتلاكه إياها، وبقولها في آخر القصيدة "وتخلع عنك الصبايا الحداد" وهي ترتدي فستانا لازوردي اللون وهي بذلك تعلن تحررها منه نهائيًا، حيث يجمع هذا المقطع الشعري بين سحر اللغة وعمق الدلالة وبناء المتخيل لقصة "هالة" و"طلال".

فحين يولد الفن لخدمة التاريخ وتمجيده في النص، ليصبح كل مكوّن ينضح بالدلالة والشاعرية في آن واحد، مثل هذه المقاطع الغنائية المختارة بعناية فأغنية "الصالح باي" جاءت لتعطي رسالة في غاية الأهميّة لولاة الأمر بأنّ الجاه والسلطة لا يدومان، وكان "الصالح باي" نموذجًا للحاكم الذي لقي حتفه بعد فترة حكم بلغ من الجاه والسلطة الكثير، ومرثية "صدام حسين" تخليدًا لذكراه، وأغنية "سهى بشارة" المناضلة التي أدهشت الإسرائيليين بشجاعتها بمواصلة الغناء أمام الموت.

لقد جعلت "أحلام مستغانمي" من نصوصها تزدحم بشتى أنواع الفنون، وكلها جاءت خدمة لتنويع مصادر إيراد الحدث التاريخي المرجعي بطرق فنية متخيلة جعلت تلك النصوص لوحات فنية بامتياز.

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص329، 330.

ج/ توظيف فنّ الشعر:

إنّ لفّن الشعر حضورًا قوّيًا ومنطقيًا أيضًا في روايات "أحلام مستغانمي"، فمن المعروف أنّ بدايات الروائية كانت مع الشعر حيث ألّفت ثلاث دواوين شعرية وهي: "أكاذيب سمكة" و"عليك اللهفة" و"على مرفأ الأيام"، فـ«إذا كان لكّل من الفنون الرفيعة –كالرسم، والتصوير/ والموسيقى- ميزته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها، وفي التأثير فيها، فإنّ الأدب يجمع أكثر خواصها ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول»[1]، فكيف إذا تم توظيفها لفن آخر من فنون الأدب فهذا ما يفسر في حقيقة الأمر توظيفها لفّن الشعر، وتوظيفها لشخصيات مؤلّفة له مثل شخصية "زياد الخليل" ذلك الشاعر الفلسطيني الذي ألّف عدّة أشعار ظهرت بين ثنايا رواية "ذاكرة الجسد" وكان لها دور هام في نقل رونق الشعر بأوزانه وقوافيه وإيقاعه لنص الرواية والتي زادت من شعرية لغة الرواية التي تأتي بفنّ الشعر في بعض المقاطع السردية لتدعم موقفًا تخييليًا صرفًا، فشخصية زياد غذت السّرد على أكثر من صعيد: أوّلاً المستوى اللغوي الذي يتمثل في استحضاره لمقاطع شعرية للنص، والثاني كونه جزءًا من أحداث الرواية المتخيلة، حيث كان "زياد" صديقًا لـ"خالد" ومن ثمّة تعرف بـ"حياة" حيث تشارك مع خالد في حبّها، وتعدّ لقاءاتهم وحواراتهم التخييلية منبع توالد سردي تخييلي للنّص الروائي.

ومن بين المقاطع الشعرية الواردة في الرواية نذكر:

«تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء

سأرحل سيدتي

اشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذي المنافي تغرّر بي للبقاء

فهذه المطارات عاهرة في انتظار

تراودني للرحيل الأخير...

---

[1]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص76.

(...)

ومالي سواكِ وطن

وتذكرة للتراب..رصاصة عشق بلون كفن

ولا شيء غيرك عذبني

مشاريع حبّ..لعمر قصير»[1]

لقد كانت "حياة" مشروع حبّه الذي لم يكتمل، يتحدث في شعره هذا عن مظاهر غربته الجغرافية واغترابه النفسي أيضًا، فهو يشترك مع "خالد" في عدّة نقاط أهمّها الغربة والوحدة وهجران الوطن وحبّ "حياة"، كما يشتركان في عدم الظفر بها.

لأنّه يصرح بـ:«*الذاكرة المشتركة لكليهما

*بالتضحية المشتركة وبتحمّل أعباء الثورة.

*بالجزائر أرض لشعبين مثلهما خالد وزياد الأول جزائري والثاني فلسطيني.

*بباريس المدينة المنفى، التي مارسا فيها مهنة الأنبياء، والتي واجها فيها القدر نفسه.

*بأحلام/حياة حبًّا جمع قلبي شاعر ورسام، الأوّل فلسطيني مشرد بلا وطن، والثاني جزائري مجاهد اغترب عن الوطن، فكانا قلبين لامرأة واحدة، تعادل الوطن حبًا وأصالة وتاريخًا وغربة»[2]، ففي مقاربة دلالية تجمع نقاطًا يشترك فيهما الشعب الجزائري والشعب الفلسطيني الشقيق.

وهذا ما عبّر عنه "زياد" في المقطع الشعري الموالي:

«مقدّرًا كان كلّ الذي حصل.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص184.

[2]- كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد "لأحلام مستغانمي"، رسالة ماجيستير، إ/ بشير تاوريرت، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007، 2008، ص164.

شعبين كنّا لأرض واحدة.

ونبيّين لمدينة واحدة.

وها نحن قلبان لامرأة واحدة.

كل شيء كان معدًا للألم.(هل يسعنا العالم معًا؟)

(...)

حيث الرصاصة لا تخطئ.

حيث الرصاصة لا ترحم

وحيث سيكون قلب أحدنا...»[1]، لكن القدر لم يسع الاثنين لأنّ "حياة" لم تكن من نصيب أي منهما، بل تزوجت من (السي) الضابط العسكري. وبعد وفاة "زياد" وجد "خالد" دفترًا أسودًا صغيرًا بين أشيائه، حيث وجد هذه القصيدة:

«على جسدي مرّري شفتيك

فما مرّروا غير تلك السيوف عليّ

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقرّبنا الحبّ يومًا

ويحكمنا حفنةً من تُراب..

تقرّبنا شهوة للجسد

ثمّ يومًا

يباعدنا الجرح ألمًا يصير بحجم جسد

توحّدت فيك

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص194.

أيا امرأة من تراب ومرمر

سقيتك ثمّ بكيت وقلت..

أميرة عشقي..

أميرة موتي

تعالي!»[1]، في هذا المقطع الشعري دلالات أبعد مما يبدو على ظاهره أنّه تغزل بحبيبة، خاصةً عندما قال: "ويحكمنا حفنة من تراب" وفي سطر آخر: " أيا امرأة من تراب ومرمر"، حيث تحمل المرأة معنى الوطن.

وهذا ما يؤكده المقطع الموالي من القصيدة ذاتها:

«لم يبق من العمر الكثير

أيّتها الواقفة في مفترق الأضداد

لأدري..

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك:

حتّى متى سأبقى خطيئتك الأولى؟

لك متّسع لأكثر من بداية

وقصيرة كلّ النهايات.

إنّي أنتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرًا يصلح لأكثر من نهاية؟!»[2]

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص238.

[2]- المصدر نفسه، ص239.

ومن خلال هذه الأشعار التي عملت على شحن النّص "المستغانمي" بدلالات الحبّ والشغف والشهوة والغربة والانتماء والموت، استطاعت أن تضيف قيمة فنية يحملها "فن الشعر" في تصريحاته وتلميحاته ورموزه وعمق معناه الوجداني الذي حتمًا زاد من شعرية لغة الرواية.

وفي مقطع شعري آخر:

«لا تملك الأشجار إلاّ

أن تمارس الحبّ واقفة أيضًا

يا نخلة عشقي..قفي

وحدي حملت حداد الغابات التي

أحرقوها

ليُرغموا الشّجر على الركوع

"واقفة تموت الأشجار"

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشيّع فيك رجولتي

إلى مثواها الأخير..»[1]

هذا المقطع الشعري الذي ينضح بالرمز والدلالة، حيث يمثل نفسه بالشجر في الشموخ على أرض وطنه واقفًا على مبادئه، شامخًا في وقفته تلك غارسًا جذوره في عمق التربة، متشبثًا بموطنه إلى النفس الأخير، فهنا تحديدًا تخلع لغة الروائية ثوب السرد لترتدي كلمات الشعر المزهو المتأنّق بشعرية فاتنة، فلا يمكن في بعض الأحيان إلاّ أن نختار الشعر في شاعريته للتغني بالوطن، فللشعر أثره الوجداني العظيم الذي خلّفته هذه الأسطر على

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص240.

المتلقين، ليُثير فيهم الحماس والغيرة على الوطن والعروبة، ومن هذا المنطلق يبدو اشتغال الروائية المكثف على عدة مستويات لتوليد الدلالة وخلق الشعرية وكذلك جعل كل هذا يلتحم ليخدم التاريخ والوطن.

كرّست الروائية قلمها لخدمة الوطن قضيةً لا عدول عنها، فهاهي من خلال هذا المقطع الشعري "لابن باديس" تتحدث عن الهوية العربية كما أسلفنا القول:

«شعب الجزائر مسلم

وإلى العروبة ينتسبْ

من قال حاد عن أصله

أو قال مات فقد كذبْ

أو رام إدماجًا له

رام المحال من الطلبْ

(...)

يا نشء أنت رجاؤنا

وبك الصباح قد اقتربْ»[1]

لقد حقّق هذا المقطع الشعري مقاصد الرواية في الإلمام بالهوية الجزائرية والعربية، وهو من أشهر الأشعار التي تملك دلالة مباشرة ولغة موزونة حول هوية الشعب الجزائري وتأصله وعدم حياده عن مبادئه وقضاياه وأصله. ومن ثمّة عمدت الروائية إلى توظيف مقتطفات شعرية أخرى مثل استهلال "أنشودة المطر"، حيث كانت معرض حديث "حياة" و"خالد" حين سألته حول السبب وراء نظراته لها فأجابها بهذه الأسطر:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص293.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»[1]

وليست المرة الأولى التي تقتبس فيها الروائية من سحر الشعر وغواية كلماته حين يجتمع العشاق من الأبطال في رواياتها فتزيد بذلك سحر اللغة لسحر قصة الحبّ المتخيلة، التي تكون لها وقع أشد وطأً على القراء، حيث نجدها أيضًا وظفت مقاطع شعرية مثل ما ورد في رواية "الأسود يليق بك" في قول "الجواهري":

«ينقضّ عجلان فيفلت صيده ويُصيبه لو أحسن الإبطاء» [2]

هذا البيت الشعري الذي اختصر مسافات سردية طويلة تتحدث عن تسّرع بطل الرواية "طلال هاشم" في علاقته بـ"هالة" الذي أفضى به إلى نهاية العلاقة بينهما. حيث سجلت المقاطع الشعرية شاعرية لغوية فنيّة خاصة في حسن اختيار مواقعها مثل استهلال "أنشودة المطر" في بداية تعارف "خالد" و"حياة" وبيت "الجوهري" الشعري في نهاية قصّة حبّ "هالة لوافي" و"طلال هاشم" لتكون هندسة هذه المواقع بشكل احترافي ينم عن دقة الروائية في تشغيل متخيل سردي حكائي ولغوي أيضًا من خلال الأمثلة الشعرية التي أوردناها.

إنّ جمع الفنون في محكي سردي واحد يعود إلى أمرين اثنين: الأوّل هو انفتاح الرواية على شتى أنواع الفنون الأخرى واحتوائها إياها، أمّا الثاني فيعود إلى دور الفنون الذي تؤديه على مستوى اللغة والمتخيل السّردي، وأيضًا في الأثر الذي تتركه على نفوس القراء لكون الفن يلامس لواعج الروح وعمق الفكر، فـ«غاية الأدب كغاية الفنون الجميلة الأخرى، (...)، وهو ما لهذه الفنون من آثار تهذيبية وثقافية، تتعاون بها على ترقية الحياة وإزالة جفوتها، وتهوين مشاقها، والكشف عن أسرار جمالها، وتفسير مسائلها...»[3]، حيث تضافرت الفنون مع تقنيات السرد المختلفة في عالم روائي متخيل يستوحي بعضًا من أحداثه من الحياة ويستوحي جماليته من توظيف لغة شاعرية وفنون جميلة أنتج لنا نصوصًا بهية في رونقها ومتأنقة في لغتها.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص147.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص278.

[3]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص710.

سادسًا: جلاء صورة الوطن في الإبداع الروائي المستغانمي بين المجد والفساد .

ظهر الوطن في سياقات مختلفة، بحسب المقتضى السردي الذي يسير فيه من الأفكار والرؤى، وجاء ظهوره في الروايات بطرق مختلفة نتيجة التحولات التاريخية السارية فيه، ونتيجة للتراكمات الشعورية والأيديولوجية للشخصيات التي تدور في فلك هذا الوطن المذكور في الروايات، والتي يعد فيها مسرحا لأغلب الأحداث التاريخية حتى لا نقول كلّها، لأننا لا نريد أن نستثني تلك الأحداث التاريخية الهامة التي حدثت في فرنسا والمرتبطة بما كان يحدث في الجزائر، ومن بين الصوّر التي وردت مثل ما سبق وأشرنا نجد:

01-الوطن/ الأم (الانتماء والهوية):

جاءت هيمنة هذه الصورة تلبية للسياق العام الذي كان يحاكي الثورة المجيدة ومسايرة للحالة الشعورية للشخصية البطلة "خالد"، ذلك المجاهد الذي يرى في وطنه "الأم" وحنانها وعطفها، فكثيرًا ما أخذ الوطن ملامح أمّه، وبين وجهين متناقضين تتأرجح صورة "الأم" في ثلاثية "أحلام مستغانمي" الروائية بين الحنين إلى الوطن الأم وبين السخط عليه/عليها، وما كان هذا التأرجح سوى تعبيرًا عن نفسيّة المجاهد "خالد" الذي أراد لوطنه نهاية أحسن مما آل إليه، ووضعًا مغايرًا لما هو عليه، لقد كانت أحلامه عكس الواقع تمامًا، أراد وطنًا كالأم يحنو عليه فإذا به وطن/أم يجافي أبناءه، فهي «تؤكد على الطابع الإشكالي للكتابة/ والرواية: حالة ملتبسة، تتعالى عن الحدود والضوابط»[1]، والوطن أهم إشكالية يمكن للرواية طرحها ومناقشتها.

« هاهي ذي قسنطينة مرّة أخرى...

تلك الأم الطاغية التي تتربّص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثّة.

هاهي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معًا، في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أنّنا شفينا منها، وقطعنا معها صلة الرحم.

لا حسّان سيغادرها إلى العاصمة ...ولا أنّا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم..

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص 197.

ها نحن نعود إليها معًا..

أحدنا في تابوت..والآخر أشلاء رجل ..

وقع حكمك عليّ أيّتها الصخرة .. أيّتها الصخرة الأم.. (...)»[1]

يصف خالد مدينة قسنطينة "المدينة الوطن" كالأم الطاغيّة، وجاء نعته لها أيّتها الصخرة ..الصخرة الأم تعبيرًا عن مدى جفائها وقسوتها في تعاملها مع أبنائها مشبها تلك القسوة بصلابة وقسوة الصخور، وهذا ما جعله يحس باستنكار وتأسف ويُتم، حيث يقول: « أدري أنّ هناك يُتم الأوطان أيضًا. هناك مذلّة الأوطان، ظلمها قسوتها.هناك جبروتها وأنانيّتها. هناك أوطان لا أمومة لها ..أوطان شبيهة بالآباء»[2] خبر "خالد" شعور يُتم الوطن، كيف يمكنه أن يستغني عن أبنائه، وأن يعاملهم معاملة الغرباء، فهذه بالنسبة له مصيبة وفجيعة وخذلان عكس كلّ توقعاته، ففي الوقت الذي كان ينتظر رّد الجميل بأن يحتويه بحنانه ويعوّضه ما فاته أيّام الاستعمار هاهو الآن يُنكر الجميل ..فعلى لسان "خالد" ورد هذا القول: « مدينة تواطأت معنا في التطرّف والجنون، مدينة ساديّة تتلذذ بتعذيب أولادها، حبلت بنا دون جهد..ووضعتنا كما تضع سلحفاة بحريّة أولادها عند الشاطئ وتمضي دون اكتراث، لتسلّمهم إلى رحمة الأمواج والطيور البحريّة...»[3] ، إنّ هذا القول ساهم في تعميق فهم المتلقين حجم الدمار النفسي الذي اجتاح قلوب المجاهدين الذين عاشوا مرحلة استقلال الجزائر، هؤلاء الأبطال والشرفاء الذين تطلّعوا إلى وطن كأمّ تحضن أبنائها لكنها خذلتهم ورد في قول آخر:

«يرمي وطن أولاده إلى المنافي والشتات، غير معني بأمرهم؟ »[4] ، وفي موضع آخر حيث يصبح الأمر سؤالاً لابّد من طرحه:

« أنا لا أفهم كيف لوطن أن يغتال واحدًا من أبنائه، على هذا القدر من الشّجاعة؟ إنّ في الأوطان عادةً شيئًا من الأمومة التي تجعلها تخاصمك دون أن تعاديك، إلاّ عندنا، فبإمكان

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 359.

[2]-- المصدر نفسه، ص266.

[3]- المصدر نفسه، ص344.

[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص44.

الوطن أن يغتالك، دون أن يكون قد خاصمك! حتّى أصبحنا حسب قول عبد الحقّ.. نمارس كلّ شيء في حياتنا اليوميّة..وكأنّنا نمارسه كلّ مرّة للمرّة الأخيرة..فلا أحد يدري متى وبأيّة تهمة سينزل عليه سخط الوطن...»[1]، ففي صورة تراجيديّة يتساءل "خالد" عن سبب قسوة الوطن حدّ الاغتيال؟ حدّ الموت! وأيّ موت؟؟!، أي أن تموت مغدورًا بطعنة من يد من أنجبك...ثم ينتهي "خالد" لاكتشاف جديد حيث عاد إلى بلده مكرهًا بعد موت أخيه "حسّان" أثناء مشاركته في مظاهرات أكتوبر1988م حين خرج الشعب الجزائري إلى الشوارع مطالبًا بإصلاحات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة، حيث قال:

«يذهلني اكتشافي..ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرهًا مرّتين...» [2]، وبدورها تتساءل الروائيّة على لسانها هذه المرّة عن الإشكال ذاته:

« فهل غدت الأرض العربيّة بدورها أمًّا غادرة تتقاسم مع الآباء الطغاة متعة الاستحواذ بقتلنا؟ لكنّها مثلهم تستكثر علينا موتًا كريمًا»[3]، يبدو من خلال تساؤل الروائيّة والذي جعلت منه سؤالاً مركزيًا في رواياتها أنّها تستنكر الأنظمة السياسيّة العربيّة إذ أخذ تساؤلها هذا في تصريحها أبعادًا جغرافية أوسع هذه المرّة، فلم يعد تساؤلاً خاصًا بالجزائريين وحدهم، وإنّما تساؤل كلّ عربيّ تفنّن وطنه في خذلانه وقتله بشكل أو بآخر.

ولكنّ الحنين كثيرًا ما كان يشقّ قلب "خالد"، فلا يستطيع أن يخفي اشتياقه للوطن خاصة وهو في الغربة، ومن يستطيع أن ينسى أمّه أو يجافيها مهما بلغت من إساءة وجفاء؟

«إنّ الذي مات أبوه لم يتيتّم، وحده الذي ماتت أمّه يتيم (...)

المرّة الأولى التي يشبه فيها الوطن بأمّه، حيث نجده يقول:

«لقد أخذت منيّ كلّ من أحببت، الواحد بعد الآخر، بطريقة أو بأخرى. وتحوّل القلب إلى مقبرة جماعيّة ينام فيها دون ترتيب كلّ من أحبّبت. وكان قبر(أمّا) قد اتّسع ليضمّهم

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص300.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص403.

[3]- أحلام مستغانمي، أمّة تبحث عن كرامتها بين الأنقاض، من موقع مجلّة الخليج على الانترنيت.

http :www.dctcrs .org /scp.997.htm.14.14.2019/04 /27

جميعًا»[1]، إنّ إعطاء الفضاء ملامح الأمّ لم يأت من فراغ فكلاهما مقدس بتفاصيله الدقيقة حيث يذوب الوطن في الأمّ، حتّى أنّ "خالد" يقول:

« كنت أشهد تحوّلك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل... كنت أشهد تغيُّرك المفاجئ وأنت تأخذين يومًا بعد يوم شكل أمي تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة في لون ثياب (أمّا) تمشين وتدورين على جسورها، فأكاد أسمع وقع خلاخلك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة، أكاد ألمح أثر الحناء على كعب قدميك المهيأتين للأعياد...»[2]، هكذا كان الوطن في عيني "خالد" بكل تناقضاته بين الخيبة والأمل ففي كلّ مرّة يظهر الوطن وهو يرتدي أملاً أو خذلانًا بحسب الاختلاجات النفسيّة ل"خالد" ولكن يبقى هذا الأخير مقدسًا في كلّ حالاته .

02- الوطن/ الحبيبة (الفراق):

نوّهت الروائية في حوار سابق لها أنّ شخصيّة "حياة" ترمز إلى الوطن في ثلاثيتها الروائيّة، لذا نجد "خالد" في كلّ مرّة يشبّه "حياة" بالوطن، تلك الفتاة التي أحبّها بكلّ شغف وجنون، لكنّها اختارت الزواج من أحد ضباط العسكر ممن يؤمنون بجزائر الجيوب قبل جزائر القلوب، فكما رأينا في السابق شعور "خالد" بالاغتراب والحيرة اتجاه وطنه يستمر، وروحه المتمزقة بين طموحه وواقعه تتأرجح بين تناقضات جعلت القراء يعيشون مع "خالد" مختلف التجارب النفسية، فقد جعلت الروائيّة أعمالها الروائيّة تنهض من «أعماق التناقض، القائم بين مجموع كلّي ثابت، وتاريخ متغيّر..وقد تحوّل مفهوم البطل إلى كيان إشكالي يحمل في طياته عالمين متناقضين، عالم القيّم الإنسانيّة المثاليّة الثابتة، وعالم الواقع التاريخي المتغيّر»[3] ، فذلك التاريخ الذي عكس كل التوقعات، جعل ممن حاولوا يومًا ما صنعه يضيعون فيه، ويشتبهون في ملامحه، ويتساءلون هل هذا هو الوطن ذلك الوطن الذي طالما فدوه بأرواحهم؟ فإذا به لا يكاد يتعرّف عليهم.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق ص387.

[2]- المصدر نفسه، ص160.

[3] - أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصّة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2002، ص12.

ترتسم "حياة" الوطن في صور عدّة، شكّلت هاجسًا روحيًا لا يكاد يفارق "خالد"، يقول وهو يخاطبها:

«لقد كانت ذنوبي معك، هي ما يمكن أن أسميه ذنوب اليد اليمنى...اليد الوحيدة التي رسمتك بها.. واستحضرتك بها..واغتصبتك بها ..وهمًّا !

فهل سيعاقبني الله على ذنوب يد لم يترك لي سواها!؟

أذكر من قال: ليس الفضيلة تجنب الرذيلة، الفضيلة في أن لا تشتهيها!

وأعتقد أنّني بهذا المفهوم فقط..لم أكن رجلاً فاضلاً فقد كان لابّد أن لا أشتهيك أنت..وألاّ أبذأ رذيلتي معك. كان لحبّك طعم المحرّمات والمقدّسات التي يجب تجنّبها، والتي كنت أنزلق نحوها دون تفكير.

لقد كان الأمر المدهش في قصتي معك، أن تكون المبرّرات التي جعلتني أحبّك هي التي كان يجب أن تجعلني أعدل عن حبّك. ولهذا ربّما كنت أحبّك وأعدل عن حبّك أكثر من مرّة في اليوم. وبالتطرّف نفسه كلّ مرّة»[1]، هذه التجاذبات الداخليّة الشعوريّة التي كان يعيشها"خالد" توّلد التوتر ذاته، يقضي إلى ضرورة الحسم في ما لم يجد هو نفسه إليه سبيلاً حول هذه المرأة الوطن، ففي حيث اعتبرها إثمًا، كان يخاطبها بطريقة تشي بحبّه لها ..واستعداده لفدائها بروحه مرّة أخرى لو استطاع !

«امرأة على شاكلة وطن...امنحيني فرصة بطولة أخرى»[2] ، فبالرغم من هذا الاهتزاز الأيديولوجي الذي كان يحيط به إلاّ أنّ ولاءه لها ليس له نظير..لذلك ليس من الغريب أن يجعل من الفضاء شخصًا يسند إليه ملامح حتّى استحالا كيانًا واحدًا، يقول:

« وهاهي "حنين" لوحتي الأولى، (...) من منكما طفلتي.. ومن منكما حبيبتي؟ سؤال لم يخطر على بالي ذلك اليوم وأنا أراك تقفين أمام تلك اللوحة»[3].

وفي موضع آخر:

« ماذا فعلتِ بي سيّدتي .. فكيف أنت؟

امرأة كساها حنيني جنونًا، وإذا بها تأخذ تدريجيًا ملامح مدينة وتضاريس وطن»[1]، تحمل هذه المشاهد السرديّة قصديّة الروائيّة في ربط الفضاءات بشخوص معيّنة، فشخصنة

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص301.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص64.

الفضاءات آلية سرديّة تخلق نوعًا من الترابط بين هاتين البنيتين، ليلتحما في جسد واحد له ذاكرة موّحدة، حيث تجعل الروائيّة الوطن بملامح "حياة" ومن "حياة" بملامح الوطن، حيث يقف "خالد" مدهوشًا في كمّيّة الشبه بينهما وعن ذلك قال:

« هنا أنا أمام نسخة منك، مدهوش مرتبك، وكأنّني أمامك.

تفاجئني تسريحتك الجديدة، شعرك القصير الذي كان شالاً يلّف وحشة ليلي.. ماذا تراك فعلت به؟

أتوّقف طويلاً عند عينيك. أبحث فيهما عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامك .

ذات يوم .. لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك، فما أشقاني وما أسعدني بها!

هل تغيّرت عيناك أيضًا .. أم أنّ نظرتي هي التي تغيّرت؟

أواصل البحث في وجهك عن بصمات جنوني السابق، أكاد لا أعرف شفاهك ولا ابتسامتك ولا حمرتك الجديدة»[2]، فأمام صورة لها بحث "خالد" عن ذكرياته ككلّ مرّة يرى فيها "حياة" أو قسنطينة، فكلاهما تستحضران ذكرياته، حلوها ومرّها، دون أن تعرفا بذلك، وهذا ما كان سبب ألمه، وهاهو يخاطبها في نفسه مرّة أخرى:

«أنت لست امرأة فقط، أنت وطن .. أفلاّ يهمّك ما سيكتبه التاريخ يومًا»[3] ، هذه الفتاة لم تكن سوى وجها للوطن الذي يحشر ذكرياته في كل ما يحيط ب" خالد" ذلك الدفئ الذي يحيط به عندما يسترجع ذكرياته ..يقول مرّة أخرى مخاطبًا إيّاها:

«هاهي المرأة المدينة، أكان يمكن أن أصمد طويلاً في وجه أنوثتك..هاهي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك، وهاهي الحمى تتنقل إليّ، وها أنا أذوب أخيرًا في قبُلة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك..»[4] ، يحمل هذا الجزء من السرد شحنة من الدلالات حيث يصبح فيه الوطن في جسد أنثى يشتهيه "خالد" حيث يرسم جسد "حياة" حدود الوطن ويمثل جسدها تضاريسه بين التصريح و التلميح ، يقول في السياق نفسه :

«على حافة العقل والجنون ... في ذلك الحد الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل ...كنت أقترفك ...

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص277.

[4]- المصدر نفسه، ص194.

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك.

أرسم برجولتي حدود أنوثتك.

أرسم بيدي كل مالا تصله الفرشاة..

بيد واحدة كنت أحتضنك..وأزرعك وأقطفك...وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبحي على مقاييسي.

يا امرأة على شاكلة وطن...» [1]، لقد ركزت الروائية في ثلاثيتها تركيزًا شديدًا على رمزية مدينة قسنطينة شملت على صراعات وتناقضات مادية ومعنوية وروحية، وعملت على شخصنة هذه الأخيرة بإعطائها ملامح أنثوية كالأمّ والحبيبة وجعل للوطن روحًا تحاوره وملامح تذكره ...ملامح أنثويّة وهذا ما يلفت الانتباه في رواية ذاكرة الجسد حيث نجد تأنيث مدينة قسنطينة يتكرر في أكثر من موضع على مدار السرد وهذه بعض النماذج التي يخاطب فيها "خالد" المرأة /الوطن:

« ...يا امرأة على شاكلة وطن...امنحيني فرصة بطولة أخرى ...دعيني بيد واحدة أغيّر مقاييسك للرجولة ومقاييسك للحبّ...ومقاييسك للذّة، كم من الأيدي، احتضنتك دون دفئ. كم من الأيدي تتالت عليك ...وتركت أظافرها في عنقك، وإمضاءها أسفل جرحك .

وأحبّتك خطأ وآلمتك خطأ.

أحبّك السرّاق والقراصنة ...وقاطعو الطرق، ولم تقطع أيديهم، ووحدهم الذين أحبّوك دون مقابل، أصبحوا ذوي عاهات...»[2]، تحمل هذه العبارات معاني واقعية وأخرى رمزيّة إيحائيّة يُراد بها تمرير رسائل عدّة في أسلوب أنيق ولغة دافئة، فقد تجلى الوطن في ملامح "حياة" حيث يشتهي "خالد" جسدها لكنّه يظهر مع توالي السرد واستمراره أنّه يحدث الوطن الذي توالى السرّاق على احتلاله وسطوه وتركوا أثرهم فيه ووحدهم من أحبّوه بصدق فقدوا أطرافهم.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص208.

[2]- المصدر نفسه، ص209.

03- الوطن/ المنفى (الغربة والاغتراب):

تجرّع "خالد" مرارة فقده لأحبّائه عدّة مرّات، لكنّه لم يذكرها مثلما فعل مع فقده لوطنه، فإحساسه بالاغتراب والوحدة والخذلان غلّفت أغلب حوارات وحتى المونولوجات، فلم يغفر له تخليه عنه وتشريده إيّاه نفسيًا وهذه الحالة الشعورية تجلّت في أغلب خطاباته حيث يتسرّب الخذلان من الصور، وأخبار الجرائد، ومن الفضاءات أيضًا حتّى يتساءل في دهشة:

« وهذا الوطن من أين له القدرة الخارقة على ليّ المستقيمات، وتحّيلها إلى دوائر..وأصفار!

هاهي الذاكرة سيّاج دائري يحيط بي من كلّ جانب»[1]

وفي موضع آخر يتساءل أيضًا:

« أين النسيان قسنطينة ..وفي كلّ منعطف يتربّص بي جرح؟

_ هل الحنين وعكة صحيّة ؟

_ مريض أنا بك قسنطينة.

_ الفرق بينك وبين مدينة أخرى لا شيء.

_ لعلّك كنت فقط المدينة التي قتلتني أكثر من مرّة »[2]، لقد استحال الوطن جرحًا لا يمكن نسيانه، ويبدو أنّ المتخيل يشتغل على نفي الصورة النمطيّة للوطن، الوطن المقدس الذي دائمًا لم يكن يظهر في أغلب الروايات بشكل مثالي، لك الصورة تختفي مع توالي السرد بسبب المجاهد "خالد" ذلك الرجل الجزائري الذي أفدى وطنه بالنفس ظنًّا منه و من سائر من جاهدوا إلى جانبه أنّه بعد الاستقلال ستكون الجزائر بلدًا حرًا ديمقراطيًّا عادلاً، يحاسب الظالم على ظلمه ويكرّم المواطن الصالح على صلاحه، لكنّه تبيّن أنّ موازينه قد اختلت وأصبح للطغاة مناصب وسلطة وللمجاهدين عاهات نفسية وتشوهات أكثر من كونها جسديّة، ولعلّها الفكرة الاستراتيجية التي تنهض عليها المتون الروائيّة لـ"أحلام مستغانمي" التي تقلب موازين السرد ليظهر الوطن أشد عنفًا من المستعمر...ثمّ يتماهى "خالد" في التفكير في هذا الوطن ويتساءل:

« الوطن ليس مكانًا على الأرض، إنّه فكرة في الذهن..

إذًا من أجل فكرة، لا من أجل أرض، نحارب، نموت، ونفقد أعضاءنا، ونفقد أقرباءنا، وممتلكاتنا، هل الوطن هو التراب، أو هو ما يحدث لك فوقه وبسببه؟

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص287.

[2]- المصدر نفسه، ص 292.

أنسجن ونشرّد ونُغتال ونموت في المنافي ونُهان من أجل فكرة؟ ومن أجل تلك الفكرة التي لا تموت حتّى بموتنا نبيع أغلى ما في حوزتنا كي نؤمّن تذكرة شحن لرفاتنا، حتّى نعود إلى ذلك الوطن الذي ما كان ليوجد لولا تلك الفكرة المخادعة»[1]، قد تصطدم قناعات الشخص بواقع مرير غير متوقع فتجعله يعيد النظر في أمور كانت تشكّل له سابقًا قناعات ومقدّسات، فالموت مغتالاً بيد الوطن فجيعة كبرى، حيث يتيه "خالد" في عالم الهويّات والأوطان والقيم يسرده عبر مونولوج داخلي يشوبه نوع من الحزن والسخريّة معًا، وكمساءلة للتاريخ مع ذاته يقول:

« أيّ وطن هذا الذي كنّا نحلم أن نموت من أجله ..وإذا بنا نموت على يده.

أوطن هو ..هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكّين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟! وها نحن جثة بعد أخرى نفرّش أرضه بسجّاد من الرّجال، كانت لهم قامة أحلامنا. وعنفوان غرورنا!»[2]، إنّ مساءلة التاريخ تعدّ خصوصية تتجلى في أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية باستمرار حتى أصبحت تشكّل هاجسًا بالنسبة لشخصيّات الرّوايات، وبالنسبة للقراء عالمًا تخييليًّا يستقرئونه عبر إشارات ودلالات بحثًا عن الإجابة، خاصّةً وأنّ الوطن أصبح يتواطأ ويعقد الصفقات مع من باعوه يومًا، ويزّج بمن صنعوا تاريخه إلى السّجن، حتّى صار ذلك الوطن « سجنًا لا عنوان معروفًا لزنزانته، لا اسمًا رسميًّا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقتاد إليه فجرًا، معصوب العينين محاطًا بمجهولين، يقوداننني إلى وجهة مجهولة أيضًا، شرف ليس حتى في متناول كبار المجرمين عندنا»[3] ، ففي فترة حكم الرئيس المغتال "محمد بوضياف" كانت الجزائر تمرّ بتقلّبات سياسيّة أفضت إلى اغتيال هذا الأخير وزّج بمن يواليه في حكمه السجن، من بينهم "خالد"، يتحوّل الوطن من رمز للأمن إلى سّجان يحاسب من جاهدوا في سبيله ويجازي سُّراقه مناصبًا وسلطة، فاستحال فضاء الأمن إلى عذاب وسقطت شيئًا فشيئًا قداسته وأمومته الأولى التي كان عليها أيّام الاستعمار« فالتلاعب بصورة المكان في الرّواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، وإسقاط الحالة الفكريّة أو النفسيّة للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنّه يتحوّل في هذه الحالة إلى مجاور

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص 233.

[2]- المصدر نفسه، ص368.

[3]- المصدر نفسه، ص222،223.

حقيقي، ويقتحم عالم السرد محررًا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[1]، إذ يخضع الوطن إلى ما يسمى بالتخييل الذاتي، ومعناه أنّ الوطن يرى من زاوية نظر الشخصيّات في الروايّة، لذلك نجد أنّ الوطن على صوّر متقلّبة في النّص الروائي بين حبّ وقداسة (وطن زمن الثورة)، ووطن الجفاء والعداء(وطن بعد الاستقلال والصّراع السّلطوي) .

ومن مظاهر الفساد وصوّره نجد مقاطع سرديّة عديدة، توّضح حالة القلق والخذلان الذي كان يعاني مرّهما "خالد"، حيث يقول عن حالة الوطن في الحالتين السابقتين:

«لكنّ العدّو منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر..وليس بالضرورة من الخارج!

كيف وقد كنّا شعبًا نصدّر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدّر البشر ونستورد الأغنام» [2]، فيمكن أحيانًا للوطن أن ينجب أعداءه، ويكون العدوّ من بني جلدتك، لكنّه يحنّ لوطن هو نفسه لا يدرك كيف؟ ومتى تغير وضعه؟ حيث يبقى السرد متواترًا بين زمنين، بين جزائر السبعينات وجزائر التسعينات فرق كبير صاحبه تغيّر في صورة الوطن في متن الروايات، لم ينس " خالد" جزائر الاستعمار إذ أصرّت ذاكرته نبش الماضي واسترجاع ذكرياته :

«يحدث أن أحن إلى جزائر السّبعينات، وكنّا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق جبين، لكنّنا كنّا نعتقد أنّ العالم كلّه يحسدنا، فقد كنّا نصدّر الثورة والأحلام، لأنّاس مازالوا مبهورين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا»[3]، والملاحظ أنّ صيرورة التاريخ هو المحرّك الأساس لرؤية الوطن لدى الشخصيّات خاصة "خالد" حيث يبدو ضبط رؤيتهم للواقع أمرًا صعبًا للغاية مع كلّ هذه المتغيرات التاريخيّة، وتصبح ذاكرته فريسة لهذا الواقع اللامتوقع حيث قال: «إنّ أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها..»[4] ، تبدو اللغة متوترة مشحونة بمشاعر الحزن والخذلان والحنين وهذا ما يخلق عالمًا يمتزج فيه الحاضر بالماضي الذي تستدعيه الذاكرة التي تشكّل تمفصلاً بين الزمنين، وهنا تحدث المقارنة بين الموجود والمأمول، حيث لم يتقبل خالد/ المجاهد جزائر الحاضر: «عار أن نشتري الوطن ونبيعه

1- حميد لحميداني، بنيّة النّص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، الدار البيضاء، المغرب، ص 71.

2 - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص166.

3- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص39.

4- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص122.

حلمًا في السّوق السوداء.. هناك إهانات أصعب على الشهداء من ألف عملة صعبة!»[1] ، فكيف يتقبّلها من كان شاهدًا على الثورة وشاهدًا على أفولها أيضًا؟ فميزان العدل به عطل جعله يميل إلى كفة الطغاة .

وعن مظاهر فساد الوطن جاء أيضًا:

«ناهبين البلاد حيث وجدوا، مشهرين غنائمهم دون خجل، رافعين في بضع سنوات فيليّات شاهقة، تقف عند بابها سيّارات فخمة، وتسكنها امرأة تسافر إلى أوروبا في كلّ المناسبات لتجدد خزانتها...»[2] ، وفي موضع آخر يتحدث بصراحة شديدة حيث يقول:

« إنّ في هذا البلد مافيا ومسؤولين استحوذوا على أموال ليست لهم»[3]، ففي لغة شفافة خاليّة من الرمز والإشارة تتحدث الروائيّة على لسان "خالد" عن الفساد الحاصل للبلاد والمفسدين الذين التهموا الأخضر واليابس من أموال الدولة وأملاكها ولا يمكن لأحد أن يحاسبهم لأنّهم على رأس السلطة وميزان العدل في أيديهم يحرّكونه كيفما شاءوا، يقول مرّة أخرى وهو ينتفض على هذا الواقع:

«في الدكاكين السياسيّة، التي يديرها الحكم، زايدوا علينا بدهاء في كلّ قضيّة ...باعونا أُمَّ القضايا، أخرى جديدة، معلّبة، حسب النظام العالمي الجديد، جاهزة للالتهام المحلّي والقوميّ، فانتفضنا عليها جميعًا بغباء مثالي، ثمّ متنا متسمّمين بأوهامنا، لنكتشف بعد فوات الأوان، أنّهم مازالوا هم وأولادهم على قيد الحياة يحتفلون بأعياد ميلادهم فوق أنقاضنا..ويخطّطون لحكمنا لأجيال قادمة»[4]، إنّ هذا السرد التقريري المباشر لم يجعل اللغة في فتور، لأنّ الخوض في الطابوهات والحديث عن المسكوت عنه جعل من الخطاب السردي مثيرًا فضلاً أن هذه المباشرة في سرد الواقع السياسي التاريخي عمل على تكثيف المدلول للحقائق، حيث قامت الروائيّة بتعرية هذا الواقع وفضح أقنعته، ففي مثال آخر نجد.

«...أنت تتفهم جشع الديدان البشريّة التي جمعت ثروتها من موائد تعفّنك، وترفعك حيًّا عمّا كان وليمتها، وستحرّض عليك اليوم أخرى، لتقتات بما بقي من جسد سبق أن أطعمت بعضه للثورة .

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص260.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص212.

[3]- المصدر نفسه، ص268.

[4]- المصدر نفسه، ص93، 94.

نفاخر بمآثر الديدان وإكرامًا لنهمها لمزيد من الشهداء، نقدّم لها بهاء أجسادنا قرابين ولاء.

فعمرك المسفوح بين ثورتك وثروتهم، منذور يا صديقي كجسدك لديدان الوطن...»[1] ، هذه القراءة التثويريّة للماضي وتفجير المسكوت عنه جعلت صورة الوطن المقدسة تتهاوى خاصةً لمّا يكتب الروائي بوعي سياسي و بجرأة متجاوزًا أقاليم الخوف والرهبة بالخوض في مثل هذه الموضوعات الحساسة التي كثيرًا ما يقوم الكتاب بتحاشي ذكرها، ولم تجعل الروائية من "خالد" الضحيّة الوحيد لهذا الفساد، إذ تجرّع بوضياف من كأس الظلم على يد الوطن لأكثر من مرّة تقول على لسان "خالد" في وصفه:

«عينان تعرفان تدرّب الوطن على الغدر منذ الأزل، عينان تغفران وتنسيان، منذ داهمهما حزن المنافي، وإحساس عميق بخيانة الرّفاق، فلم يغادرهما حزنهما ولا عادتا تقويان على الضحك.

- ذلك كان قدر بوضياف مع حزيران الوطن، منذ أربعين سنة، في الشّهر نفسه اقتاده رفاقه إلى سجون الصّحراء..ثم جاء به الوطن، كي يحكمه 166 يومًا.

وهاهو يكافئه ذات حزيران..بكفن!

(...) وابل من الرّصاص، مقابل خمسة أشهر من الحكم (...) والأربعون حراميًّا، الذين كانوا يسعدون سرًّا..أمام جثمانه، ويفركون أيديهم فرحًا بغنائمهم، يمكنهم مواصلة التناوب على السطو، عليها سنوات أخرى. أولئك الذين ظنّوا أنّ جثمانه قد يمرّ سهوًا في غفلة من الوطن، أنّ موته قد يكون حادثًا لا حدثًا في تاريخ الجزائر»[2]، إنّ للإبداع قدرةً على الحديث عن حقائق قمعت وحجبت عن الظهور، كما للرواية صوت طالما كتم على فاهه في الواقع، ذلك الماضي الثقيل الذي يخزن حقائق تاريخيّة غُيّبت عمدًا ولا تسرد إلاّ سرًّا، حُوّل في متون "أحلام مستغانمي" إلى صوت يحكي مجاهرةً عن سُراق ومفسدي البلاد واغتيال الشرفاء وعن توليهم المناصب السياسيّة بغير حقّ، وإفراغ جيوب الوطن وملء حساباتهم، وهذا ما عبّر عنه "خالد" حين قال:

«التّاريخ لا يكتب على سبّورة، بيد تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة..

- وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا؟

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص278.

[2]- المصدر نفسه، ص236، 237،238.

- حنيني لزمن لم أعد أدري لبُعده، إن كنت عشته حقًّا..أم تخيلته»[1] ، ينضح هذا الحديث بحيرة شديدة وحنين لماض ظنّ لجماله وبعده أنّه قد تخيّله، هذه خيبة رجالات آثروا فداء الوطن وعهدوا تلبيّة نداءه، أسماء لهم القدرة على كتابة التّاريخ وتشكيل الوطن وحماية حدوده من عدوّ يتربص به، لكن يحدث أن يكون العدوّ ابنه، ويمكن أن يكون الوطن الجاني والضحيّة معًا! ويصبح الماضي بالنسبة ل"خالد" أشبه بالخيال ويضيع بين كلّ هذا فيتساءل:

« أين ينتهي الخيال...وأين يبدأ الواقع؟

أين يقع الحد الفاصل بين الرمز والحقيقة؟

(...)

وحده الوطن يصنع الأحداث ويكتبنا كيفما شاء»[2]

إنّ تركيز السرد حول الوضع السّياسي في الجزائر يظهر توجه الروائية وموقفها من هذه النزاعات السّلطويّة وسعيها الحثيث في إعادة استنطاق التاريخ فنيًّا وتبيان الحقائق، وتحرير أصوات ورقيّة كبّلتها السلطة في الواقع، فاختارت من الرواية عالمًا تبوح فيه بما أخفته دون أن تخاف من أن تقتاد إلى المعتقلات أو يُزج بها في السجون، خاصةً لما يسطوا السُراق على الوطن وعلى أحلامك أيضًا، وتغدو فارغًا من كلّ شيء حتّى أحلامك، فتصبح روحك شاردةً بين ماض كتب مجده وواقع محا كلّ ذلك المجد، واقع له القدرة على تحّيل مجدك أصفارًا تدور حول نفسها، فلا تدري أين وعلى من تفرغ غضبك! هكذا عاش "خالد" حيرته، حيث قال:

« ماذا يجب أن نفعل بغضبنا، ماذا يجب أن نفعل ببؤسنا..

وعلى من نرمي هذا الحصى الذي امتلأت به جيوبنا الفارغة .

من الأولى بالرّجم. في هذا الوطن؟ من؟ ذلك الجالس فوق الجميع. أم أولئك الجالسون فوقنا؟ حضرنا لحظتها عنوان رواية لمالك حدّاد ..الأصفار تدور حول نفسها ..

تمنيت لو أنّني قرأتها، عساني أجد تفسيرًا لكلّ هذه الدوائر التي تحوّلنا إليها»[3]،

تدخل الروائيّة قراءها في حيرة لا تقل عن حيرة "خالد" فهي لا تتوانى عن تقديم المعلومات التاريخية لقرائها بشتّى الطرق فتعرضها في عدّة مرّات بطريقة المنولوج الداخلي،

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص259-275.

[2]- المصدر نفسه، ص 238- 270.

[3]- المصدر نفسه ص310.

فنجده يطرح على نفسه أسئلة بعد سرد عدّة أحداث تاريخية لتدفع القراء لمحاولة الإجابة عليها أو بالتعطش للمزيد من القراءة عسى يدوّن في الأوراق المتبقيّة إجابة عن تلك التساؤلات ففي تلك الروايات نجد شيئًا من «الإعلان عمّا في ذاكرة الذات الروائيّة من تكرّيم العسكريين الذين كتبوا بدمائهم حريّة الجزائر وماضيها القريب المشرق، ثم وبالغرابة! راحوا يكتبون بفسادهم وانحرافهم وجشعهم، راهنها الباهت الحزين، وحاضرها الذي يخون ماضيها! لقد عرفنا أنّ الذات الرواية قد تزّوجت من (سي مصطفى) الضابط الذي يرمز للسلطة الرّاهنة في الجزائر، وقد كانت ابنة المناضل الشهم العنيد (سي طاهر) صديق الفنّان التشكيلي (خالد) الذي أحبّها حبًّا جارفًا إثر لقائهما في باريس ...وها هو(خالد) يماهي بين (حياة) العروس والجزائر (الوطن). فيقول في لغة رمزيّة رائعة متحدثًا عن ثوب الفرح الذي لبسته(حياة): " حزني على ذلك الثوب، حزني عليه كم من الأيادي طرّزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنّه ليس ذاكرتنا، كأنّه ليس للوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟» [1]، هذه المفارقات والتناقضات صنعت جمالية العالم التخييلي للرواية وما زادها جمالاً هي تلك الرموز الموظّفة كحياة التي ترمز للوطن، ثم إنّ مزج الآني بالحدث المسترجع والمستذكر غذّت حقل السرد في كثير من المحافل السردية بحيث استطاعت أن تثبت قدرتها في ممارسة لعبة الكتابة، فمن خلال هذا المقتبس السردي تبدو غيرة "خالد" على "حياة" أي الوطن واضحة، خاصةً وقد اقترن اسمه به وجسّد تاريخه بجسده، وهو الآن الشاهد الأخير على انكساره حين سقط بين أيدي رجالات يحاربون بكلّ قوة من يحاول جبره من جديد، وفي هذا المقطع السردي يقف "خالد" في مواجهة حبيبته "حياة"/الوطن، التي اقترنت بواحد من هؤلاء الرجال الفاسدين.

« مكتوب؟ أن ينهبوا البلاد ..أن يفرغوا أرصدتنا..وأن يسطوا على أحلامنا..ويستعرضون ثرواتهم على مرأى من بؤسنا.

- ربّما كان هذا مكتوبًا ..

أم يتزوج هؤلاء السفلة بناتنا..ويمرّغوا أسماء شهدائنا في المزابل..فليس هذا مكتوبًا..أنت التي كتبته وحدك!.» [2]

---

[1]- عادل فريجات، مجلة الموقف الأدبي، الذاكرة الجزائريّة روائيًا، ع: 337، 1999، ص70.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص126.

ويضيف في موضع آخر:

« كلّنا على سفر كما ترين، وحدهم الأموات أصبح لهم عنوان ثابت هذه الأيّام!

- أيّ عيد أنظري حولك القبور كلها جديدة، كلّها طريّة، تستقبل كلّ يوم دفعة جديدة من الأبرياء.

- لا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطختين بالدّم ؟

بتعليمات منه يسجن الأبرياء، وتملئ هذه القبور...»[1]

يبصر "خالد" الواقع المؤلم للجزائر بعد الاستقلال، حيث تقلّد المناصب الحكوميّة رجال آذنوا بالفساد، والخراب في البلاد، ففي هذا الحوار السردي الذي جمع "خالد"/المجاهد و"حياة"/الوطن، كان اللوم يغلب عليه وغيرة "خالد" على لقب شهيد ومجاهد ووطني، ومناضل وزعيم ثورة ...واضحة وكانت تجتاحه رغبة شديدة في انعتاق سماء هذا الوطن وأسماء الشرفاء من شرور هذه الفئة الظالمة التي وقّعت تحت انتصاراتهم، يقول في منولوج داخلي:

«إنّك نسخة طبق الأصل عن وطن ما، وطن رسمت ملامحه ذات يوم. ولكنّ آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي.

هناك إمضاءات جاهزة دائمًا لمثل هذه المناسبات. فمنذ الأزل، كان هناك دائمًا من يكتب التاريخ، وهناك من يوقّعه، ولذا أنا أكره اللوحات الجاهزة للتزوير»[2]، يحقق السياق التاريخي انزياحه عن توقعات "خالد" وأحلامه، حيث يقف طويلاً عند عتبات ذاكرته يستحضر الماضي ويستنكر الحاضر بشدّة، حيث يقول:

« ماذا يستطيع الشجر أن يفعل ضدّ وطن يضمر حريقًا لكلّ من ينتسب إليه؟

مشتعلين كنّا بزمن النفط الأوّل. وكان لنا أحلام رمال ذهبيّة، تسرّبت من أصابع الوطن إلى جيوب الذين كانوا يبتلعون البلاد ويتقدّمون أسرع من لهاث الصحراء ..يا لسراب الشعارات! إنّها خدعة التائه بين كثبان وطن من الرّمال المتحرّكة، لا يعوّل على وتد يدقّ فيه، ولا على واحة تلوح منه!

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص205.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق، ص156.

هو ذا النصف الخالي..كيف وصلنا إليه؟ بل كيف اخترقنا الرمل وتسرّب إلى كلّ شيء؟ لم نعد على مشارف الصحراء، بل أصبحت الصحراء فينا. إنّه التصحّر العاطفيّ»[1]، سقط جسر الثّقة بين المواطن الجزائري ووطنه مع توالي الخيبات وقتل كل من يتولى الحكم من الرجال الشرفاء، فمن الصعب عليهم أن يتقبلّوا أنّهم قاتلوا من أجل الحريّة لكنّهم لم يجدوها بعد الاستقلال بالاضطهاد السلطوي الذي مورس عليهم من قبل أجهزة الحكم، وهذا الخطاب النقدي للسياسة في الخطاب الروائي يجسّد نظرة الروائي العميقة للواقع الذي يدور حوله، وباختصار تحتفظ الروائيّة بصورة الوطن المأزومة المرتبط بما تبقى من الأحداث الآنية للجزائر، حيث كانت الروايّة تواكب المجتمع في حركته على مستوى الأحداث وعلى المستوى النفسي كذلك ، ففي هذا المقطع السردي عقب اغتيال الرئيس الراحل "هواري بومدين" يعبّر "خالد" مددًا عن انعدام الثقة بين المواطن والسلطة الحاكمة:

«حدث ذلك في ديسمبر 1978 عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك ورحل.

كانت ملامحه أقلّ صرامة من العادة، ونظرته الثاقبة أقلّ حدّة، ويده التي تعوّد أن يمرّرها على شاربيه وهو يخطب، كانت منهكة لفرط ما حاولت رفع الجزائر من مطبّات التاريخ.

(...)

- لكنّه ترك لنا أجهزة وصيارفة تربّوا تحت برنسه، سيتكفّلون قمع أحلامنا وإفقارنا، ورهن مستقبلنا لعدّة أجيال. رحل موّدعًا بجداول الدموع التي لم يدر أنّها ستتحوّل إلى أنهار دماء.

بكاه الناس كفاجعة تخفي مؤامرة. لكأنّ موته إشاعة ومرضه مكيدة. فالجزائريّ تعلّم من حكم بومدين نفسه ألاّ يصدّق أنّ ثمّة موتًا طبيعيًّا، عندما يتعلّق الأمر برجال السياسة.»[2]، ويضيف قائلاً:

«ولذا رحل مكفّنًا بالأسئلة، ككّل رجالات الجزائر الذين لُفّقت لهم ميتات وانتحارات وتصفيات انتقاميّة عابرة للقارّات..وللتاريخ.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص38، 39.

ثمّة أمران لا يصدّقهما الجزائريّ: الموت بسبب طبيعيّ والثراء من مال حلال. فآليّة التفكير لدى الجزائريّ الذي كان شاهدًا على عجائب الحكم، تجعله يعتقد أنّ كلّ من مات قُتل، وكلّ من أثرى سرق، وبسبب هذا الرّيب الجماعيّ انهار السدّ الأخضر للثقّة، وابتلعنا كثبان الخيانات.»[1] لقد نجحت الروائيّة في التعبير الفني عن الوضع السّياسي في البلاد، وقد استمر هذا النموذج السّردي في توضيح العلاقات المتناقضة بين الشّعب والمسؤولين المتواطئين على قمع هذا الشعب وقمع أحلامه.

تغيّرت صورة الوطن في بنيّة السرد التاريخي في الثلاثيّة، بعدما كان محتلاً من قوى خارجيّة هاهو « الجزائر اليوم يعيش جدليّة تدمير الذات، هو مبرمج لإبادة نفسه والتنكيل بها عندما لا يجد عدوًا لينوب عنه في ذلك.

تظن أنّ المجرمين كان لهم الفضل في بدعة قتل الكتّاب والقضاة والأطبّاء والسينمائيّين والشعراء والمحامين والمسرحيّين...الجزائر لها تقليد في قتل مثقّفيها...»[2]، هذا ما أحدث حالة الضياع العاطفيّة والتشتت النّفسي عند "خالد" فالقوى الحاكمة الجديدة لا تختلف عن قوى الاستعمار وهذا ما يوضّح الأزمة التي آلت إليها الجزائر فهي ليست أزمة بلد ولا القضيّة قضيّة جغرافيّة، إنّما هي أزمة فكر وقضيّة شرف وهذا ما ذكره "خالد" في هذا المشهد السردي:

«بين الذين أهدروا ماضينا، والذين يصّرون على إهدار مستقبلنا، بين الذين أفرغوا أرصدتنا، وأولئك الذين سطوا على أحلامنا، نظلّ نحن أثرياء الحبّ أشرف من غيرنا»[3]، هذا ما انتهى إليه "خالد" بعد رحلة نفسيّة طويلة من الشتات والعذاب، فالاغتناء بالشرف والثّراء بالحبّ أهم من كل" منصب ومال وجاه، فقد هوى الوطن بمجرمي الأوطان ولصوص الأحلام، فقد كشف السرد مظاهر الفساد الطاغيّة وتكرر ذكر هذه المظاهر في ثنايا الروايات تأكيدًا لهذه الحقيقة التاريخيّة: «رجال يعرضون بدون خجل عار بطونهم المنتفخة بخميرة المال المنهوب؟

(...)

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص145.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص217.

وطن كان آخر مفخرتك، وأجهز القتلة على أحلامه، بعد ذلك ستعرف أنّ الجزائر سبقتك إلى باريس، وأنّ تلك الرصاصة التي صوّبها المجرمون نحو رأسها، جعلت نزيفها يتدّفق هنا بعشرات الكتّاب و السينمائيّين والرسّامين، والمسرحيّين والأطبّاء والباحثين، وأنّ الفوج الجديد من جزائريّي الشتات، أسّس عدّة جمعيّات لمساندة ما بقي في الجزائر من مثقّفين على قيد الموت في قبضة الرعب»[1]، وعلى هذا فإنّ صورة الوطن المتشحة بوشاح الفساد طغى على السرد عن صورة الوطن المقدّس الممجد وقد ظهر الوطن بعيون "خالد" ومن خلال تجربته الفرديّة عكست فترة تاريخيّة لمجتمع كامل، ومن الواضح أنّ هذا الحال استمر لوقت طويل، فالوطن/ المنفى الذي تهاوت صورته في الثلاثيّة، استمر في الروايّة الرابعة " الأسود يليق بك"، من خلال شخصيّة "علاء" أخ الشخصيّة البطلة "هالة الوافي" ذلك الشاب الطموح الذي كان يدرس الطبّ في جامعة قسنطينة ووجد نفسه مع الجماعات الإرهابيّة الأصوليّة في أعالي الجبال، يداوي جرحاهم ويوّلد النساء اللائي اغتصبوهنّ، ولمّا هرب من الجبل أصبح مطاردًا من الدولة ومن الجماعات الإرهابيّة ذاتها، فعاش نوعًا من الشتات بين جماعات تجلس على كرسي الحكم تسرق وتنهب وأخرى في أعالي الجبال تراهن على حياتك، حيث أصبح "علاء" « يكره أصحاب البّزاة وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضى عمره مختطفًا بينهما بالتناوب. وجد نفسه خطأً في كلّ تصفيّة حساب، يحتاج إلى لحيته حينًا ليُثبت تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليُثبت للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليصدقها القتلة»[2]، وما "علاء" إلاّ نموذج عن المواطن الجزائري الذي يطارده شبح الموت بأيّة صفة كان عليها، وهو من المشتبه فيه من الطرفين، فعشرات الأبرياء خُطفوا إمّا من الجماعات الإرهابيّة أو من عناصر الأمن التابع للدولة فقط لأنّهم حلقوا لحاهم أو أطلقوها، فقد حدث «على أيّام الرئيس بوضياف أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة، وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميّين، وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء، بعد أن ضاقت المدن بمساجينها.

(...)

- كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالهم بمن احتلوا الغابات

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص44، 45، 46.

[2]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص70.

والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد»[1]،فهذه القضيّة كانت من أهم القضايا التي ذكرتها الروائيّة بلسان شخصياتها، في محاولة منها لمعالجتها وذكر ما صُمت عن ذكره، والملاحظ هنا أنّه قد تمّ الوقوف عند نوعين من الأحداث وهي: أحداث تتصل بالتغييرات السياسيّة في البلاد والثانيّة هي أثر تلك التغييرات على شخصيات الروايّة بشكل خاص وعلى الشعب الجزائري ككل، وهذا الأخير أخذ حيزًا كبيرًا من السرد، وهنا تكمن خصوصيّة السرد الروائي لدى "أحلام مستغانمي" في توظيف المادة التاريخيّة، فقد عمل المتخيل في وصف الحالة الشعورية للشخصيات مع كلّ تغيير حكومي سياسي، والتركيز على الحالة الداخليّة للشخصيات شكّلت بؤرة اشتغال المتخيل السردي للروائيّة إضافةً إلى تقنيات أخرى.

وفي وصف حالة الجزائر في التسعينات ومظاهر الفساد من قتل وسطو جاءت مقاطع سرديّة عدّة تنقل هذه الأحوال نذكر من بينها:

«ثمّة في كلّ حيّ شبكات تجنيد، كما شبكات اختطاف الأطبّاء والتقنيّين وكلّ من يحتاج الإرهابيون إلى مهاراته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال ليضع خبرته في إسعاف "الإخوة" هناك ومعالجة جرحاهم»[2]، فبعد خيبة "خالد" في وطن ما بعد الاستقلال هاهو "علاء" يواصل محنته مع الوطن ذاته، وهذه المرّة قامت الجماعات الإرهابيّة بتهديده بقتل والده بسبب الغناء في المناسبات والأعراس بعد نجاحه في الفرار من الجبل، ونفذوا تهديدهم حيث قتلوه بعد عودته من إحياء فرح، ومن هنا بدأت رحلة البطلة "هالة الوافي" التي كانت تشغل منصب معلمة لغة عربيّة أرادت تحدي القتلة الذين أخذوا روح والدها بسبب الغناء، قرّرت استكمال مسيرته بأن تغني هي الأخرى انتقامًا لروح والدها و شقيقها "علاء" الذي قتلوه هو الآخر، وهي لم تدرك خطورة الأمر «فقد بدأت مشاكلها حين راحت تصرّح للصحافة الحرّة، بأن" ثمّة جزائر للقلوب وأخرى للجيوب، وإرهابًا سافرًا وآخر ملثّمًا، وأنّ كبار اللّصوص هم من أنجبوا للوطن القتلة، فالذين حملوا السلام ما كانوا يطالبون بالديمقراطيّة بل بديمقراطيّة الاختلاس وبحقّهم في النهب، مادام لا سارق اقتيد إلى السجن»[3]، فقط الأبرياء من النّاس يقتادون إلى السجن وأحيانًا إلى المعتقلات في الصحاري ليحاسبوا على جرائم غيرهم، خيّم على النّص جو الموت والرعب جراء مظاهر القتل المتعددة و«الكلّ أدرك فحوى الرسالة " كن صامتًا

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص68، 69.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص79.

..أو كن ميتًا". كلّ حكم يصنع وحوشه، ويُربيّ كلابه السمينة التي تطارد الفريسة نيابة عنه..وتحرس الحقيقة باغتيال الحقّ.

ففي تلك الأيّام، كان المهم أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك»[1]، ولكن الأكثر من فجائع الموت والقتل والاغتيال وصنوف التعذيب من قبل الجماعات الإرهابيّة، جاء قانون العفو والمصالحة الوطنيّة، وهو القانون الذي عفا عن هؤلاء المجرمين القابعين في الجبال، من أمراء الموت وإعطائهم أموالاً مقابل توبتهم، وهذا ما لم يغفره الكثير من الجزائريين وتعجبوا له، فعوّضًا أن يحاسبوا عن تلك الجرائم، هاهو هذا القانون يكافئهم عليها بحسب درجة إجرامهم، فكّلما كنت أميرًا من أمراء الموت كانت لك تجارة مزدهرة وأموال طائلة، تقول "هالة" وهي تستذكر حالة شقيقها "علاء" المغتال في حوار لها ونبرة الحزن واللوم بادية في كلامها:

« لو كان أميرًا من أمراء الموت، لربّما فتحت له أبواب الرزق، وقدّمت له المساعدات على قدر مقام سيفه، ولكوفئ على انقلابه عن فتاويه الأولى بإصدار فتاوى جديدة تحرّم على من لازالوا في الجبال مواصلة الجهاد.

لكنّه ليس أميرًا، ولا يتحكّم في سرايا الموت، ولا في كتائب القتال.

(...)

إنّ "إخوته" الأمراء ليسوا معنيّين بأمره، هم مشغولون الآن بتجارتهم، بعد أن تاجروا به وبغيره»[2]، وتضيف "هالة" في السياق ذاته، وهي تضرب مثالاً عن أحد هؤلاء الأمراء:

« عمّار التحق بالجبال بعده، ونزل منها قبله، كان أميرًا هناك ..ووجده أميرًا هنا. يستمتع بحقّه في الحياة بعد أن انتزع من الآخرين هذا الحقّ. يملك الآن تجارة مزدهرة، إلى حدّ مثير للعجب. إن سألته كيف اكتسبها، أجابك بما تفهم منه أنّه جدير بالرّبح وأنّه لا يليق بك إلاّ الخسارة، لأنّ الله ليس معك. هو معه.له العنايّة الإلهيّة، لذا تجارته مباركة، ومكاسبه حلال، وعليك أن تستنتج أنّك ملعون، ومستثنى من رحمة الله، بالرغم كونك مؤمنًا، ومحسنًا، تخاف الله، وما قتلت نفسًا بغير حقّ»[3]، تكشف الروائيّة عن أثر أحداث تاريخيّة عجيبة وقعت على مرأى ومسمع النّاس، حيث قامت الحكومة الجزائرية بمكافأة الإرهاب النازل من الجبال معلنًا

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص79، 80.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

[3]- المصدر نفسه، ص90، 91.

توبته، حيث قدّمت له مبالغ كبيرة من الأموال ووفرت لهم كلّ ما يلزمهم للعيش بثراء باذخ كالأمراء، وسط دهشة الشعب، فكما كان أميرًا هناك يتحكّم في حياة وموت النّاس، هاهو هنا أيضًا يعيش كالأمراء وسط سخط العائلات المتضرّرة منه، والتي فقدت بسببه أعزّ من تملك، كانت الحيرة والغضب من هذا القانون الذي يعفو عن المجرمين سائدة بين النّاس، والكلّ يتساءل متى؟ وكيف حدث ما حدث؟ كيف يمكن أنّ يتقّبل الضحيّة مثل هكذا قوانين وهو يرى من قتل عائلته واغتصب نساءه وشوه جسده وحرمه ومن معه حقّ الحياة دون خوف من الموت وهو يتمتع بحياته ويعيش في رغد وسلام، وعلى مرأى منه ينشئ تجارة كبيرة ومزدهرة ويكسب بيوتًا شاهقة..وعليه أن ينسى كلّ الذي حدث ويغفر لهم، أو أن يكتمها غصّة في قلبه ف« كلّ ما حدث إذًا على مدى عشر سنوات لم يكن. ليس عليك أن تسأل كيف مات المئتا ألف قتيل؟ وعلى يد من؟ لعلّهم ماتوا في كارثة طبيعيّة!

- وعلى آلاف المغتصبات أن يتحمّلن وحدهن عقاب ما أنجبن من لقطاء. وليبحث لاحقًا كلّ لقيط عن أب، فقد عفا القانون عن المغتصب!
- وعلى أهالي المفقودين أن يكفّوا عن إزعاج النّاس بالتظاهر، وليعفو لوطن فقد هو أيضًا صوابه !
- وعلى ابن الرئيس محمد بوضياف أن يتوقّف عن مطاردة الحقيقة، ومساءلة الدولة عمّن اغتال أباه، فجرائم الدولة أيضًا يشملها قانون العفو!

- أكثر من جنون الإجرام، يطالبك الوطن الآن بجنون الغفران»[1]،أيّ جرأة هذه لوطن يقف مع صفّ القتلة فقط ليغطي على جرائمه، ويغفر لمن كان على مدى عشر سنوات يتقاتل معه، لكنّهم الآن أصبحوا أحباءً يتبادلون الهدايا والولاء ويتصافحون فوق رؤوس الأبرياء الذين راحت حياتهم وآمالهم في زحمة مصالح هؤلاء، الآن وبعد عشرة سنوات من العذاب والموت والرعب والدمار «بعد واجب التذكر، أصبح المطلوب أن ننسى، لأنّ القاتل هذه المرّة ليس جزائريّ وليس فرنسيًّا، لقد عاد من نوبة جنونه أتقى وأكثر وطنيّة منك. والإرهابيون الذين كانوا يحرقون الأعلام الوطنيّة أوّل ما يصلوا إلى قريّة، ينزلون الآن من الجبال وهم يرفّعونها، والذين طال عنفهم، حدّ نبش عظام شهداء الثورة وإحراقها، لأنّهم ساهموا بجهادهم في ولادة دولة علمانيّة، هم الآن يتنافسون على إثبات ولائهم للدولة كي يفوزوا بكرمها»[2]،

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص197.

[2]- المصدر نفسه، ص197.

معادلة صعبة التصديق بقانون أبرم كصفقة على تجاوز مآسي الأبرياء وأحزانهم مما أفقد الشعب الجزائري صوابه، والتفسير الظاهري لهذه المأساة هي أنّه الحل الوحيد لتوقيف القتل وتجاوز الجرائم من كلا الطرفين.

كان الوطن يعيش عبثيّة الموت والقتل حيث يبدو أن حياة النّاس رخيصة، وعن هذه العبثية ورد في الرواية ما مثّل هذا الكلام:

«كان جاهزًا للموت حتّى من أجل ملصق على جدار يحمل صورة قائد حزبه أو زعيم طائفته، الآن وقد تجاوز مراهقته السياسيّة، أدرك سذاجة رفيقه الذي مات في "معركة الصوّر دفاعًا عن كرامة صورة لمشروع لصّ، أراد ساذج آخر أن يقتلعها ليضع مكانها صورة زعيم آخر لميليشيا، فمات الاثنان وعاش بعدهما اللصان .

هل ثمّة ميتة أغبى؟

بلى، ثمّة حماقة أكبر، كأن تموت بالرصاص الطائش ابتهاجًا بعودة هذا، أو إعادة انتخاب ذاك، من دون أن يبدي هذا ولا ذاك حزنه أو أسفه لموتك، لأنّك وجدت خطأً لحظة احتفال "الأربعين حرامي بجلوس علي بابا" على الكرسيّ..

وثمّة عبثيّة الشهيد الأخير في المعركة الأخيرة، عندما يتعانق الطرفان فوق جثّته..ويسافران معًا ليقبضا من بلاد أخرى ثمن المصالحة إلى حين»[1]، فقيمة الوطن هي أموال تصبّ في جيوب لصوصه، أمّا الأبرياء والضحايا هم أثرياء بفجائعهم وخذلانهم.

تكشف الروايات عن أسئلة وشواغل المواطن الجزائري المضطهد، حيث تصبح هذه الأسئلة مركز الثّقل في الرواية وذلك من خلال ربط الأحداث فيما بينها وربط نتائج تلك الأحداث مع الشخصيات التي تصدر انفعالات اتجاه الحدث نفسه، وهذه الخاصيّة السرديّة التي تتفرد بها الروائيّة عن غيرها فهي تركز بشكل مكّثف على شعور الشخصيات اتجاه الفضاءات والأحداث والشخصيات الأخرى أيضًا مما يجعل القارئ في تفاعل مستمر مع رواياتها، فالأحداث غيّرت صورة الوطن الذي كان مقدسًا فيما مضى وهذا بسبب «الكسر الذي أصاب الهوية وإظهار تصدعها وشروخها مكانيًا من خلال الانسلاخ عن ماضيها وتاريخها وذاكرتها وحاولت أن تقلد الغرب. وفي ذلك إشارة إلى مظاهر التغريب الذي أصاب هذه المدينة ومنها الوطن وتنازل عن مبادئه وذاكرته التي حملها الشهداء والمجاهدون

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص84، 85.

ليستبدل بها غيرها، يقول زيان الرسام المجاهد سابقًا هو على فراش الموت في حوار مع خالد/ الصحفي: «لكأنّك تتفق مع من يقول: إنّ الثورات يخطط لها الدهاة، وينفذها الأبطال ويجني ثمارها الجبناء؟

إن كان لي أن اختصر تجربتي في هذه الثورة التي عايشت جميع مراحلها، فبتصحيح هذه المقولة القابلة للمراجعة في كل عمر.اليوم بالنسبة لي الثورة تخطط لها الأقدار وينفذها الأغبياء ويجني ثمارها السُراق. دائما، عبر التاريخ، حدثت الأشياء هكذا، لا عدالة في ثورات تتسلى الأقدار بقسمة أنصبتها، في الموت والغنيمة،بين مجاهدي الساعة الأخيرة، وشهداء الربع ساعة الأخيرة، أتدري عبثية منظر الشهيد الأخير، في المعركة الأخيرة، عندما يتعانق الطرفان في حضرته؟ فوق جثة آخر شهيد تبرم أوّل صفقة»[1].

ينطق المجاهد والتاريخ معًا في هذا الحوار في سخطٍ مما آلت إليه الجزائر فمن حديث "زيان" عن الثورة نجد تلك الخيبة وتلك المرارة المصحوبة بحزن عميق واستنكار شديد لما يحصل في الوطن الحبيب، يبدي "زيان" في حديثه عن الثورة حجم المغالطة الكبرى التي وقعت فيها الجزائر، فهل يوجد أقسى من تصريح لمجاهد، بندمه عن مشاركته لثورة مات فيها شرفاء ونال ثروتها جبناء، فكأنما شخصية "زيان" تمثل الشاهد الأخير من جيل المحاربين المجاهدين الشرفاء النُزهاء على اغتيال الجزائر مرّة أخرى على أيدي لصوص أبرموا صفقات و قسّموا ثروات، فلم تنعم الجزائر بالسكينة وقد اغتصبت مرة ثانية ولكن الجلاد هذه المرة أبناؤها. يواصل الصحفي استنطاق الذاكرة التاريخية وتواصل بدورها البوح والتداعي فيقول "زيان":

«لأنّ الأنا لم تكن موجودة على أيّام جيلك.كان جيل الأحلام الجماعي والموت من أجل هدف واحد،لم تكن تنقصنا أحيانًا الأنانية، ولا الأصولية، ولا الخيانة، ولا حتى جريمة قتل الرفاق.كانت تنقصنا السخرية.

وكانت تلك فجيعة "حياة" نضالية محكوم عليها بالانضباط والجدية، وهذا ما جعل الذكاء والحلم على أيامنا ضرباً من التمرد (...) كذلك الأشياء التي فقدناها والأوطان التي غادرناها والأشخاص الذين اقتلعوا منا. غيابهم لا يعني اختفاءهم، إنهم يتحركون في

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 94.

أعصاب نهايات أطرافنا المبتورة، يعيشون فينا، كما يعيش وطن (...) مأساة لرجل مثلي حارب ثلاث سنوات جيوش فرنسا في الجبال (...) ولأن البعض صنع من الوطن ملكا عقاريا لأولاده...؛ في حين يتشرد شرفاء الوطن في المنافي»[1]

تتجلى تيمة الثورة هنا بين المقدس والمدنس، فتثير إشكالًا أكبر من أن تكون أزمة حرب، فالأزمة أزمة رجال، فليس أصعب من إعادة النظر في قيمة شيء كان يمثل لك قضية وضحيت من أجله بالنّفس والنّفيس، لتجد نفسك أخيرًا قد أوقعت الجزائر في استعمار من نوع آخر له ميزة تكمن في مشروعيته، لا بل هو من يحدد المشروع من دونه. كلام لمجاهد نذر حياته في الحرب وحمل السلاح وها هو ينذر حياته في رسمها بما تبقّى له من عمر ولذاكرته من صور يفرغها بشيء من الأسف ومع كثير من الأسى على وطن قلب كثيرا من القيم داخله رأساً على عقب.

وهذا هو سبب التناقض الذي مسّ الوطن، الوطن الذي تتكلم عنه الكاتبة ليس ذلك الفضاء الفيزيائي الجامد وإنّما هو الفضاء الثقافي الذي يمرّ من خلال الكائن الإنساني لأنّ المكان يتشكّل بفعل الكينونة والتاريخ والثقافة [2]، إنّ المقدسات تأخذ مشروعيّتها من الناس وبهذا الشكل تبقى خالدة في أذهانهم، لكنّها تفقد قدسيّتها مع تغير نظرة الناس إليها، فالاحترام والتبجيل مرتبط بالذكريات المرتبطة أساسًا بأحداث خلّفت شعورًا بالرضا والحبّ والاشتياق أو بالغضب والسخط والخذلان، وعند استعادة وتذكر هذا الحدث المرتبط بفضاء معين نسترجع معه ذات الشعور التي أحسسنا به وقت حدوث الحدث، ومن هنا تتشكّل صورة الفضاءات التي تتغير بتغير نظرة وشعور الشخصيات لها، فكثير من المفاهيم قابلة للتغير أو على الأقل لإعادة النظر فيها، فيحدث أن تختلط المفاهيم وتتداخل مثل ما حدث مع "علاء" « فحتّى الكلمات تتطلب منه إعادة النظر "الوطن"، "الشهيد"، "القتيل"، "الضحيّة"، "الجيش"، "الحقيقة"، "الإرهاب"، "الإسلام"، "الجهاد"، "الثورة"، "المؤامرة"، "الكفّار"، أتعبته اللغة. أثقلته، يريد هواءً نظيفًا لا لغة فيه، لا فصحى ولا فصاحة ولا مزايدات.

كلمات عادية لا تنتهي بفتحة أو ضمّة أو كسرة..بل بسكون.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، المصدر السابق، ص 95، 96، 100، 103.

2- ينظر: الأخضر ابن السائح، جماليات المكان القسنطيني، ص110، نقلا عن: خالد حسين حسين، المكان في الرواية الجديدة، مخطوط لنيل رسالة الماجستير، ص47.

يريد الصمت»[1] ، الصمت هو الحل الذي لجأ إليه المواطن الجزائري، بعدما وجد في حديثة موتًا حتميًا وبعدما أفقدوه صوابه وجرّدوه من أحلامه، أصبح حلمه أن يبقى على قيد الحياة فقط، وتظهر جرأة الروائيّة في طرحها لهذا الموضوع الحساس فبالنسبة لها ليس هناك ما يخسره الشخص أكثر من خسارته لوطنه، وليس هناك خسارة تفوق خسارة الوطن، وفن الرواية يكتب فقط لما يفقد الوطن، « فمالذي يخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصًا فوق المحاسبة..ينهبون ولا يشبعون ويضعون يدهم في جيبك، ويخطفون اللقمة من فمك، ولا يستحون! إنّه القهر والظلم و"الحقرة" ما أوصل النّاس للجنون. إذا فقد الجزائريّ كرامته فقد صوابه، لأنّه ليس مبرمجًا جينيًّا للتأقلم مع الإهانة...»[2]، هذه الاهانة التي أحست بها "أحلام" المواطنة قبل "أحلام" المبدعة، مادام الوطن لم ينصف مظلوميه، ولم يعط الحقّ لذويه، حيث أنّ قانون السلم والمصالحة الوطنيّة حقق السّلام الاجتماعي ولكنه لم يحقق السّلام الداخلي وهذا هو الأهم لأنّ «أمن الوطن لا يتحقّق إلاّ على حساب العدل، عمّ السلم المدني وانفقد السلام الذاتي. فالضحايا ليست لهم صفة الضحيّة، مادام لا مجرم يحمل صفة مجرم»[3]، ففي المشهد الأخير صورة لوطن يستحق أن يرتدى الأسود حدادًا عليه، فالموت لم ينل فقط من البشر وإنّما من القيّم أيضًا، وهنا ترتدي "أحلام" درعها اللغوي وتصب لجام سخطها على التاريخ والسياسة والوطن، فوطن التسعينات لم يكن أسعد حظًا من وطن أيّام الاستقلال والثورة التحريريّة، فالزمن السابق كما الآن، مادام «الخيار إذًا بين قتلة يزايدون عليك في الدّين، وبذريعته يجرّدونك من حرّيتك..وآخرين مزايدين عليك في الوطنيّة، يهبّون لنجدتك، فيحمونك مقابل خزينتك (...)

فالجزائر أدركت على حسابها أنّ في الحروب لا توجد حقيقة واحدة، ولا إرهابًا واحدًا»[4] ، والملاحظ أنّه لا اختلاف في صورة الوطن بين الثلاثية والرواية الأخيرة، حيث تعدّ هذه الروايات كأنّها نّص واحد متواصل يسرد في تسلسله الزمني النسبي أحداث تاريخيّة وطنيّة وحتى قوميّة (عربيّة) والأمر سيان في التاريخين مادامت الشعوب العربيّة عامةً تهرب من الغزاة إلى الطغاة، وأصبحت السياسة هي من تصنع حالة الأوطان لا تاريخها، ففي أحد

---

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، المصدر السابق، ص95.

[2]- المصدر نفسه، ص27.

[3]- المصدر نفسه، ص197.

[4]- المصدر نفسه، ص70-79.

كتب الروائيّة "أحلام مستغانمي" وهو مجموعة مقالات كانت قد نشرت في موقع "زهرة الخليج" ثم جمعت في كتاب بعنوان "قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" وفي إحدى المقالات المعنونة بـ"درس في الحرّية..من جلاّدك" طرحت القضيّة العربيّة، إذ قالت:

« تلك الرجولة العربيّة معروضة للفرجة، عارية إلاّ من ذعرها، مكبّلة اليدين والكبرياء، ترتعد تحت ترويع الكلاب مدرّبة على كره العربيّ؟

تلك الرجولة المهانة، الذليلة، المستجدية الرحمة، وقليلاً من الكرامة الإنسانيّة (...)

عندما تكون الديمقراطيّة هبة الاحتلال..كيف لك أن تتعلّم الحرّيّة من جلاّدك؟!» [1]، فالأزمة في رأي أحلام هي أزمة رجولة وأزمة رجال، في القطر العربي كلّه وأخذت على عاتقها في إبداعاتها وسيلة للدفاع عمّا تبقى من الكرامة العربيّة وقضايا الإنسان عامة إذ تجدر الإشارة إلى تطرّقها لقضيّة الصراع الطبقي إضافةً إلى قضايا الفساد في المجتمعات العربيّة، فلرواياتها «أبعادًا غنيّة في تحليل وتفكيك وتأويل الدوافع والأسباب التي فرضت وقوع هذه الحوادث التاريخيّة، فكانت تردها أحيانًا لسبب نفسي أو اجتماعي، أو قيمي، أو للقدر الذي تمليه الحياة أو لسوء الإدارة والتخطيط، أو لخيانة مبادئ الثورة وقيمها تحت دافع المكاسب، أو للفساد، أو للشجن العاطفي، أو سوء فهم الآخر، وقد جهد النص الروائي أن يأخذ بيد القارئ المبتدئ فيسعفه بتقديم أكثر من دافع، ليُتيح له مزيدًا من الوعي وفرص الاختيار وقراءة هذه الحوادث التاريخيّة في ضوء أحوالها المكانيّة والزمانيّة والإنسانيّة، وتعرية التواطؤ السّري بين أعداء الثورة في الداخل والخارج، أو التنديد بقيم وشعارات الإرهابيين ومنطقهم العبثي» [2]، ولا شك أنّ من خلال ما رأيناه في تحليلنا لرواياتها أنّ الكتابة المستغانميّة مناهضة للواقع العربي في لغة شاعرية جمالية تُلمّح حينًا وتصرّح أحيانًا بالواقع المظلم الذي يعيشه العربيّ واللعنة التي تلاحقه في عيشه تحت ظلم الاستعمار أو تحت رحمة السلطة الفاسدة.

سابعًا: الكتابة الروائيّة المستغانميّة بين سلطة التاريخ وإغراءات المتخيل:

استطاعت الروائيّة أحلام مستغانمي أن تمازج بين المرجعيّة الواقعيّة وما تفرضه فنيّات الكتابة الروائية اللغوية وبين المتخيل الذي أدى دورًا هامًا في بناء سرديّة الأحداث

---

[1]- أحلام مستغانمي، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، دار الآداب، ط1، 2009، ص75،76.

[2]- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب دراسات، المرجع السابق، ص91، 92.

وطريقة نسجها، فقد حدث أن أجابت في مقابلة معها عن سؤال يدور في هذا الخصوص وُجّه لها وهو:« هل توافقين أنّ الذاكرة تحتاج دائمًا إلى الخيال لتكون فنيًّا أرقى؟

- أكيد أنّ الذاكرة لوحدها لا تكفي، لأنّه لابّد أن نحمّلها بالخيال، لأنّ الذاكرة ليست سوى الماضي، ولا يمكن أن ننفيها عنه»[1]، فالمادة التاريخيّة لا تكفي لوحدها لبناء نّص أدبي فنّي راقي، فلابدّ من الخيال الذي يعيد استحضار هذا الماضي، سواءً تعلّق هذا الماضي بوطنها الجزائر، أم سائر البلاد العربيّة، وفعل الكتابة ليس بالأمر الهيّن على الإطلاق خاصةً وأنّ واقعك أن تكون كاتبًا جزائريًا، ففي مؤتمر الروائيين العرب في القاهرة سنة 1998م تحدثت الروائيّة "أحلام مستغانمي" عن ما أسمته " أن تكون كاتبًا جزائريًّا" ، حيث قالت:

«عندما تكون كاتبًا جزائريًّا، وتأتيك الجزائر يوميًّا بقوافل قتلاها، بين اغتيالاتها الفرديّة، ومذابحها الجماعيّة، وأخبار الموت الوحشي في تفاصيله المرعبة، وقصص أناسه البسطاء في مواجهة أقدار ظالمة. لابّد أن تسأل نفسك ما جدوى الكتابة؟ وهل الحياة في حاجة حقًا إلى كتّاب روائيّين؟ مادام ما تكتبه في هذه الحالات ليس سوى اعتذار لمن ماتوا كي تبقى على قيد الحياة»[2]، وتضيف أيضًا:

« عندما تكون كاتبًا جزائريًّا مغتربًا وتكتب عن الجزائر، لابّد أن تكتب عنها بكثير من الحياء، بكثير من التواضع، حتّى لا تتطاول دون قصد على قامة الواقفين هناك. أو على أولئك البسطاء الذين فرّشوا جثّثهم سجادًا للوطن، كي تواصل أجيالاً أخرى المشي نحو حلم سميناه "الجزائر" (...)

الجزائر التي لم تكن مسقط رأسي، بل مسقط قلبي وقلمي، هاهي ذي تصبح مسقط دمي. والأرض التي يقتل عليها بعض بعضي، فكيف يمكنُّني مواصلة الكتابة عنها ولها، واقفة على مسافة وسطيّة بين القاتل والقتيل»[3]، فهي تعتذر لمن ماتوا وكانوا سببًّا في وجودنا اليوم، الذين ضحوا بأرواحهم فداءً من أجل حرّيتنا وراحتنا، وأن تكتب عن الجزائر فأنت تدفع سنين عمرك مقابل حفنة كلمات وحقيقة مخفيّة، أسدل الستار عليها منذ زمن، منذ أن قتل كلّ من حاول إزاحته عليها من كتّاب مؤرخين ومبدعين حتّى فرغت الجزائر من طينتهم، وعليها الآن تولي ذكر تلك الحقائق تحت غطاء المتخيل، فتقول :

---

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت، المرجع السابق، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص302.

[3]- المرجع نفسه، ص302.

« لقد فقدنا في الجزائر خلال السنوات الأخيرة أكثر من ستين كاتبًا ومبدعًا، (...) ولم يبق لنا من الروائيّين أكثر من عدد أصابع اليدين في بلد يفوق سكانه الثلاثين مليون نسمة، أيّ أنّه لا يوجد في مقابل كلّ مليون جزائري، كاتب واحد ينطق ويكتب ويحلم ويفكّر باسم مليون شخص، فأيّ نزيف فكري هو هذا؟ وأيّة فاجعة هيّ هذه! (...)، تشكّل فيه الكتابة في حدّ ذاتها تهمة لم يعد الكاتب يدري كيف يتبّرأ منها (...).

منذ الأزل نكتب وندري أنّ في آخر كلّ صفحة ينتظرنا رقيب ينبش بين سطورنا، يراقب صمتنا وأنفاسنا، ويتربص بنا بين جملتين»[1]، إذًا قد يتعرّض الكاتب الجزائري إلى مضايقات تهدد حياته فقط لأنّه شكّك في صحّة ما نقل إلينا من حقائق تاريخيّة، أو أنّه أبدى رأيه في مسائل تم الفصل فيها، حيث أصبحت الأقلام الإبداعيّة خاضعة هي الأخرى للسلطة وحتّى أصبحت لسانها الذي تنطق به، فالكتابة هي ملحمة يدور الصراع فيها بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وبالتالي حرص البعض على ربط الواقعي بالمتخيل الذي يستطيع أن يواري المقصود، لكنّ إبداع أحلام مستغانمي لم يلجأ للمتخيل كرمز للحقيقة وإنّما جعلت المتخيل يشتغل كسلاح يبيّن الحقيقة لا يخفيها، لكنّه اشتغل في تقنيات أخرى مثل الغوص في الحياة الباطنيّة للشخصيّات، واللعب بأوتار الزمن ذهابًا وإيابًا بين الماضي والحاضر، ومزج الشخصيات الحقيقيّة بالمتخيلة وغيرها من التقنيات السردية التي تشكّل البنيّة الروائيّة، وهذا لا يعني أن تقنيّة الرمز كانت غائبة إذ نجد شخصيّة "حياة" التي ترمز إلى الجزائر، لكنّه رمز لم يأتي لتقنيع الحقائق بل كجمالية لخلق عالم تخييلي في النّص، وإعطاء القراء فرصة التمعن و العمّق في النّص الروائي.

إنّ الكتابة تنطوي على أفكار وإيديولوجيا ورؤية لا تظهر دائمًا في سطح الرواية، ولا يمكن أن نعرّفها إلاّ بالتماهي في النّص السردي لأنّه يضمر أشياء كثيرة أراد الروائي تضمينه إياها وهذا هو أصل الإبداع، لكن يحدث أن يشكّل الخوض في الطابوهات بشكل مباشر وصريح جماليّة عدا أنّك تفقد أمانك ببوحك هذا «فالجديد في الكتابة اليوم، أنّ أحلامنا تواضعت في بضع سنوات. فقد كنّا نحلم أن نعيش يومًا بما نكتب..فأصبحنا نحلم ألاّ نموت يومًا بسبب ما نكتب(...)، عندما تكون كاتبًا جزائريًّا. كيف لك اليوم أن تجلس لتكتب شيئًا في أي موضوع كان دون أن تسند ظهرك إلى قبر.في زمن العنف العدميّ.

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت، المرجع السابق، ص303.

والموت العبثي، كم مرّة تسأل نفسك. ماذا نكتب؟ ولمن؟ داخلاً في كلّ موت في حالة صمت حتّى تكاد تصدّق أنّ في صمت الكاتب عنفًا أيضًا.

ماذا تكتب أيها الروائي المتذاكي..مادام أيّ مجرم صغير هو أكثر خيالاً منك. ومادامت الروايات أكثر عجائبيّة وإدهاشًا تكتبها الحياة ...هناك»[1]، إنّ الكتابة عن الحقيقة مكلّفة، وأن تكتب عن الحقيقة في الجزائر قد تكلّفك حياتك، هذه المعادلة أدركها كتابُ الجزائر ومبدعوه وصحفيوه وروائييه ومنهم "أحلام مستغانمي" التي صمّمت على الكتابة عن الوطن المفقود وجعلت أنّ من ضمن صرحها الرّوائي شخصيات تكتب أيضًا، مستخدمةً في ذلك المتخيل الذي يتوارون وراءه، عسى أن يفّك عنهم الحصار، لكن ماذا يحدث إن كان خيالهم يفضحهم أكثر بلغة أبلغ حيث تكون أكثر تأثيرًا، في عبارات تستحضر الماضي حيث يقف النّص عارضًا الماضي ومعارَضًا النسيان، فقد رسمت الروائيّة شخصيّة "حياة" الكاتبة، حيث قامت من خلالها بطرح تساؤلات الكتّاب واستنتاجاتهم وهذه تقنيّة من تقنيات التخييل السردي للروائيّة حيث تمرّر انشغالاتها ككاتبة من خلال شخصيّة "حياة" الكاتبة وهذا المشهد السردي ممّا ورد في الرواية:

« استنتجت أنّ مشكلة الكاتب أنّه لا يقاوم أحيانًا شهوة الخروج عن النّص، والتورّط الأدبيّ مع الحياة (...)

وهكذا أصبحت خلاصتي في النّهاية، أنّ على الكاتب أن يفكّر كثيرًا قبل أن يكتب قصّته. ففي أيّ لحظة، قد تأخذ الحياة قصّته مأخذ الجدّ، وتعاقبه بها، أو تعاقب ذلك المسكين، الذي وقع تحت سطوة الكلمات، ولم يعد يدري وهو يقرأها، أين يقع الخط الفاصل بين الوهم والحياة»[2]، إنّ ما تروم إليه الروائيّة بعد خوضها في الأحداث التاريخيّة بجرأة هو الفصل في قضيّة قمنا بالإشارة إليها في الفصل النظري وهذا ما صرّحت به في هذا المقطع السردي حيث تقول أنّها تكتب عن التاريخ الفنّي السردي وليس التاريخ الواقعي، وأنّ خوضها في هكذا مواضيع إنّما جاءت خضوعًا لشهوّة الكتابة، وأنّه بإمكان أن تحاسب على كتاباتها فقط لأنّ بعض الأشخاص لا يدركون أنه يوجد خط فاصل بين الوهم والحقيقة وبين الفّن والواقع وبين المتخيل والحياة، فالنّص الروائي ليس سلسلة كلمات أدبيّة تداعب لواعج نفسيّة شعوريّة

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص 303،304.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص308، 309.

بقدر ما هو سؤال عن الحياة الاجتماعيّة وسؤال عن ماضي الإنسان وحاضره وحتّى مستقبله.

فالكاتب ملزم بالكتابة عن قضايا وطنه ويكفله المتخيل في تعبيره ذاك كما يسعفه في طريقة طرحه، «فالقول بوظيفة الكتابة في المجتمع، لا يعني استلاب معناها، إنّما يعني التحديد الموضوعي كعلاقة اجتماعيّة، وتتأثّر بها، لذلك فإنّ هذا التحديد لا يقول إلاّ بموضوعيّة العلاقات، أمّا الدعوة إلى القطع الكامل بين الكتابة والسياسة فإنّها لا تترجم موضوعيّة العلاقات بقدر ما تستبدلها بوهم ذاتي، وبمعرفة زائفة، لأنّ أثر الكتابة في المجتمع وتلاقيه مع موقف سياسي محدّد أو ملتبس، لا تقرره إرادة الكاتب، ولا تصوّره الذاتي لمعنى الكتابة، إنّما يقرّره القول الذي تحمله الكتابة، من حيث هو قول يبدأ من المجتمع ويعود إليه»[1] ، فالصّراع الاجتماعي هو محرّك النصوص لا غير، وما تحمله الكتابة نابع من الواقع الاجتماعي بتناقضاته كلّها، "الوطن، "المستعمر" (العدّو) ، "الحياة"، "الموت"، "الاحتلال"، "الحريّة"، "الظلم"، "العدل"، وغيرها من المفاهيم التي تشكّل صراعًا اجتماعيًّا، والكاتب يقف على مسافة وسطيّة بين الحقيقة والخيال.

فروايات "أحلام مستغانمي" تتميز بطابعها السياسي والتاريخي الحميم، وبارتقائها لأعلى مستويات التخييل الممكنة، إلاّ أنّه رغم حمّيميّة سرد الروائيّة مع هذه المواضيع الاجتماعيّة يبقى أمر إقامة خطوط فاصلة بين الأعمال الأدبيّة ككّل التي تهيمن عليها الموضوعات التاريخيّة والسياسيّة والاجتماعيّة بصفة عامة، وبين الحياة الواقعيّة بمختلف مجالاتها وتياراتها، حتّى وإن كانت هذه الأعمال الأدبية تستوحي أحداثها وزمانها وشخصياتها وغير ذلك من المكونات السرديّة، إلاّ أنّها لا تعكس بالضرورة هذا الواقع وإنّما تحاكيه، ويبقى توظيف هذه المؤشرات الواقعية المرجعية هي من تجعل النّص يبلغ درجة الاكتمال خاصّة مع استجابتها لمتطلّبات الإبداع الأدبي وتداخلها مع عوالم تخييليّة.

تستخدم الروائيّة شخوص رواياتها للتعبّير عن فعل الكتابة الذي يعيشه الروائي وتصّف هذه اللحظة بقولها:« الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنّه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين لا غير..إنّه في الحقيقة يحترف الحلم..أيّ يحترف

[1]- فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، سلسة كتب في مختلف مجالات المعرفة والإبداع، ط1، 1989، بيروت ص 293.

نوعًا من الكذب المهذّب. والروائيّ الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقيّة..»[1]، يمكن أن نعتبر الكذب من خلال قول الروائيّة هذا أنّه أحلامها، فللرّواية القدرة على أن تجمع بين الخيال الأجمل والواقع الأكثر ألمًا، كما يُمكن للروائيّ الناجح أن يجعل الخط الفاصل بينهما يتلاشى، حيث يتداخل الاثنان مع بعضهما البعض حين تبدأ الشخصيّات الواقعيّة في النّص المتخيل، أو الشخصيّات المتخيّلة في النّص المتحدّث عن الواقع بالتساؤل قبل أن يتساءل القراء نفسهم:« أين ينتهي الخيال وأين يبدأ الواقع؟
أين يقع الحدّ الفاصل بين الرمز والحقيقة؟»[2]، فالشخصيات تتساءل أيضًا أين الحقيقة من الخيال؟، فبين الفينة والأخرى يُقارب النّص المتخيّل الحقيقة ولا يكاد يلمسها، في لحظات مجهولة الهوية حقيقيّة أم متخيّلة؟!.

تجعل الروائيّة من اللغة سلاحها في البوح والإفصاح محافظةً على رمزيتها وجماليتها في الكتابة الإبداعيّة، كما تعدّ اللغة الراقيّة الموظّفة بشكل مكثّف ملجأ المتخيّل، من زوايا الواقع المحبطة والمحيطة به، فللروايّة «أربعة أركان: وصف الواقع، وسرد الأحداث، ورسم الشخصيات، ووصف الأماكن. ويختلف كلّ كاتب عن آخر في ترتيب أهميّة وأولويّة تلك الأركان. و"أحلام مستغانمي" ترتبها حسب أولويّتها، كما يلي: رسم الشخصيات ثم وصف الواقع ثم سرد الأحداث ثم وصف الأماكن (...)، والتعبير هو الجانب الجمالي في النّص ، فلا أبلغ ولا أجمل وأكثف من وصفها للحريّة حينما تقول:" وهل الحريّة في النهاية سوى حقّك في أن تكون مختلفًا؟!!»[3]، فالتصوير الفنّي للوقائع يكون حسب الأولويّة التي يعطيها لها الروائي، وهذا ما يجعل التنوّع متاحًا في الأعمال الأدبية التي تتناول ذات الموضوع بالسرد، وتبقى اللغة أيضًا من الأساسيّات التي تشكّل فارقًا كبيرًا في نقل ووصف تلك الأحداث والشخصيات، بحيث يشتغل المتخيل السردي على اللغة التي تمثل ساحة له، ويظهر هذا في مثال آخر حين تمزج ألوان النساء بألوان الشعوب فتقول في ذاكرة الجسد" وهل النساء حقًّا مثل الشعوب تشعر بضعف ما تجاه البدلات العسكريّة...حتّى الباهتة منها؟(...) "
وفي ذات النّص تقول:

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المصدر السابق ص117.

[2]- المصدر نفسه، ص238.

[3]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت..هكذا كتبت..،المرجع السابق، ص107،105.

"يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربيّة بقيّة عمره في تعليمه الصمت!!"

وتقول حين تصف أصحاب المناصب العليا في البلاد:

"الموّظف في النهايّة هو رجل استبدل برجولته كرسيًّا[1]، هذه الجماليّة اللغويّة الطاغيّة في الوصف على نصوص "أحلام مستغانمي" جعلت القراء في حيرة، كيف أمكنها نقل كلّ ذلك الألم بهذا القدر من الجمال، وكيف أحاطت هذه الجرائم والفجائع والخذلان بهذه اللغة المتأنقّة، هذه اللغة التي استحضرت ألم الماضي في سياقات لغويّة جامحة موغلة في الرمزيّة والشعريّة والجماليّة.

فجماليّة اللغة لدى "أحلام مستغانمي" تعود إلى الكتابة الدائريّة التي تبنّتها منطلقًا لبناء النّص الروائي، وابتداع خطاب نسوّي سردي حواري يقوم على ثلاثيّة الحبّ والفّن والسياسة، لا يخلو من تحدّ وجرأة وتطرّف وقسوة، وقد نجحت إلى حدّ بعيد في اختيار مضمون رواياتها، من حيث ارتباط هذا المحتوى بالحياة والواقع وفق تخطيط مسبق ومدروس، وسيطرتها على جماليّة اللغة وشاعريّتها، التناصيّة أو التفاعل النصّي الذي يدّمر القيّم والمفاهيم الواقعيّة السائدة أو يشوّشها [2]، فتشكّيل النّصوص وإنتاجها ضمن قوالب متنوّعة ومتميزة لا يكفلها إلاّ المتخيل، فما عاد المتخيل –حسب أحلام مستغانمي- يستدعي تخيُّل قصص وأحداث، وإنّما عليك أن تخلق لغة متخيّلة لتلك القصص، وترك للواقع مهمّة خلقها، فعلى حدّ تعبيرها « سواء أكنت تريد أن تكتب قصّة تاريخيّة أم عاطفيّة أم بوليسيّة. رواية رعب أم عن منفى، عن خيبة، عن المهزلة، عن الجنون..عن الذعر.. عن العشق..عن التفكّك..عن التشتت..عن الموت الملفّق..عن الأحلام المعطوبة....عن الثروات المنهوبة..(...)

لا تتعب نفسك، لقد سبقت جزائر الأكاذيب والخوف وكتبتها.الحياة هي الروائي الأوّل في الجزائر. وأنت أيُّها الروائيّ تملك العالم بالوكالة، وتدير شؤونه في كتاب. الذي يكتب قطعًا ليس أنت. مادمت تكتب بقلم قصصًا يشاركك القدر في كتابتها بالدّم»[3]، فللواقع مهمّة خلق القصص، وللروائي الإبداع في التعبير عنها، وإعادة تصويرها فنّيًّا في الفضاء النّصي، وهو

---

[1]- ينظر: زهرة ديك، أحلام مستغانمي، هكذا تكلمت..هكذا كتبت..،المرجع السابق، ص 28-111-117.

[2]- ينظر: عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعيّة، المرجع السابق، ص11، 12.

[3]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص304.

فضاء لا يستدعي ذكرها بصدق من حيث تسلسلها وكلّ تفاصيلها، لأنّ له قوانين تحكمه وتتحكّم به، فهو خاضع لرؤية المبدع ولغته الساحرة، حتى يشكّل من رحم الواقع عالمًا آخر كان حلمًا بالنسبة له، ويكمن سحر اللغة في نقل الشعور والتجارب حتّى تغرق القراء في لذة النّص.

ونجد "أحلام" قد وظفت هذا الرأي في حوار جمع شخصيّة "حياة" الروائيّة وخالد/ المصوّر حيث قال:

«مارست صلاحيات الكاتب في التخيّل ليس أكثر.

- كفيّ عن التخيّل..كلّ الذي أجهدت نفسك في خلقه..قد سبقتك الحياة إليه»[1]، لقد كان ردّ خالد/ المصوّر الصحفيّ باذخ الفجيعة، ثريّ بالخذلان لأنّه خبر تقلّبات الحياة و الوطن وانكساراته، وأدرك أنه حليف الوصوليّين والمتسلقين، واللصوص، كما أدرك أن المذّلة هي من نصيب مثقّفيه، لا يُعنى بأمرهم إلاّ حينما يموتون، فقط حينما يرحلوا يتذكّرهم وينسبهم إليه بعلم!، « إنّ وطنًا أذلّنا أحياءً، يكّرمنا أمواتًا. ووطنًا لا تقوم فيه الدولة سوى بجهد تأمين علم وطنيّ تلف به جثماننا، هو وطن لا تصبح فيه مواطنًا إلاّ حينما تموت.

(...)، الذين استرخصوا دمنا..حتّى أصبح الذبح والقتل أمرًا عاديًّا لا يستوقف في بشاعته حتّى المثقفين العرب أنفسهم.

والذين تفرّجوا خلال السنوات الأخيرة بلامبالاة مدهشة على جثثنا.

والذين جعلونا نصدّق ذلك الكاتب الذي قال:

لا تخش أعداءك، ففي أسوء الحالات يمكنهم قتلك.

لا تخش أصدقاءك، ففي أسوء الحالات يمكنهم خيانتك.

اخش اللاّمبالين فصمتهم يجيز الجريمة والخيانة»[2]، إنّ النّص الحقيقي ليس ما يكتبه الروائيّ فقد يعدّ إبداعه زلّة قلم، ولكنّ الأهم منه ما يكتبه القدر ويحقّقه الوطن.

نلاحظ اشتغال الروائيّة وتركيزها اللغوي المكثّف على الحوارات خاصةً تلك التي تجمع العشاق من شخصيات رواياتها مثل: "خالد" و"حياة" و"هالة" و"طلال"، فهي حوارات زاخرة بالرمز و الغموض كما تسعى إلى تقديم المعلومات التاريخيّة بشكل مباشر أحيانًا، ويعود اهتمام الروائيّة في إظهار الحوارات في حلل باهيّة إلى أنّ «الواقعيّة في ذاتها لا تمثل

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، المصدر السابق، ص270.

[2]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص305، 306.

بناءً فنّيًّا، ولتصير كذلك، لابدّ أن تطبّق قوانين خاصة بالبناء الفنّي»[1]، وبناءً عليه فالروائي الناجح يجب أن يتصوّر علائق جديدة بين السياقات اللغويّة، وهذا ما نعنيه باشتغال المتخيّل في مضمار اللغة عند أحلام مستغانمي، التي كرّست نصّوصها لتمثّل الواقع، مشكّلة أنساق لغوّية معبّرة بعمق عن هذا الواقع، وليس هذا فقط ما يمكن ذكره عن اشتغال المتخيّل عبر اللغة عند الروائيّة، لأنّه إجحاف في حقّ إبداعاتها، لأنّ المتخيّل يتحكّم في عناصر بناء الواقع وطُرق إعادة إنتاجها له فنيًّا، في لغة واصفة، أو لغة رمزية أو غيرهما، مثل طرق تقديم الشخصية الروائيّة (الواقعيّة/ المتخيلة)، وتجلّي الفضاءات الواقعيّة، وتقنيات تشظّي الزمن في المتن الروائي والانتقال بين زمنين(الماضي/ الحاضر)، وإجمالاً فإنّ تميز المتخيّل في روايات "أحلام مستغانمي" لم يأخذ فقط مسارًا مزدوجًا عن اللغو وإعادة تركيب الوقائع فقط، ولكن من خلال إعادة تشييّد عالم واقعي تكرر في نصوص سابقة.

فالإشكال ليس في طرائق بعث الواقعي في ما هو متخيل بواسطة لغة فنّية فقط، وإنّما هو في «السعي إلى بلورة تنميط الخطاب الواقعي يتطلب منّا أن تبني مفهومًا جديدًا للواقعيّة ليس هو المعنى(الواقعيّة النصيّة)، ولا المعنى (الواقعيّة الرمزيّة)، وأن نبني موضوعًا بناءً مغايرًا، أو من وجهة نظر مغايرة، بما أنّ مشروعنا هو التشديد على النّص الواقعي أكثر من التشديد على الدليل الواقعي»[2]، فالتركيز على النّص الواقعي هو تركيز على المكوّنات الفنيّة في النّص وليس على المرجعيّة الواقعيّة بذاتها، ولا على مدى مصداقيّة اللغة في نقلها، «لأنّ اللغة لا تنسخ ولا يمكن أن تنسخ الواقع»[3]، بل تعيد تمثيله فحسب، ويذهب بنا هذا السياق إلى ضرورة الإشارة إلى أنّ حضور المرجعيّة الواقعيّة في النّصوص الروائيّة ليس بالضرورة أنّها تنقل تجارب حقيقيّة، فالروائيّة "أحلام مستغانمي" مثلاً نقلت صوّر عن شخصيات لم ترها أو تعرفها إلاّ في مخيلتها، وفضاءات لم تزرها إلاّ في ذهنها، زمن لم تعشه وإنّما سمعت عنه...إلخ، حيث تقول: «استيقظت عندي مدينة لا أعرفها، ولكن كنت مسكونة بجسورها بعاداتها»[4]، وتذكر أحلام سبب تعلّقها بهذه المدينة في حوار لها إذ تقول أن حبّها لقسنطينة جاء من خلال ما كان يحكيه له والدها عنها، فأرادت أن تسجلّ تفاصيل

---

[1]- فليب هامون، الأدب والواقع، المرجع السابق، ص71.

[2]- المرجع نفسه، ص74.

[3]- المرجع نفسه، ص74.

[4]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص35.

تلك القصص التي أصبحت جزءًا من الذاكرة، ولنقل التاريخ ومع الاهتمام بحضور الأمكنة لابدّ من تهيئة عالم تخييلي يحتضنها كلّها.

ومجمل القول، إنّ بناء عالم متخيل في قالب فنّي ضمن مرجعيّة واقعيّة تاريخية هو الأساس الذي انطلقت منه الروائيّة في بناء معماريّة نصوصها الروائيّة، فقد يتساءل القراء أين يبدأ الواقع؟ وأين ينتهي الخيال؟ فتجيب الروائيّة بنفسها وتقول:« أردت أن أعطي شيئًا جميلاً، لأنّ القارئ ينفر من القصص التاريخيّة وطبعًا الأذكى والأروع في هذا موجود في "زيدان" أن أقول أنّه استطاع أن يصنع قصّة من حادثة تاريخيّة، أن تكون على حافة التاريخ، أنّه لا يمكن أن تمرّر التاريخ إلاّ من خلال تفاصيل صغيرة تشدّ القارئ لماضيه، تبيع له التاريخ مغلفًا برواية لا تحمل إلاّ التواريخ والأسماء والأرقام. فلتحمل هذا الثقل كان لابدّ من قصّة جميلة عاطفيّة تشدّ القارئ وأنا "دوزنت" كثيرًا هذا الموضوع. أكتب عدّة صفحات من الأشياء السياسيّة، ثم أعود بسرعة إلى الحبّ حتّى يأخذ القارئ نفسًا جديدًا، فأنا أرجع البطل ليحكي عن المرأة والجنس. لكن الهاجس كان دائمًا هو أن أنقل هذه الذاكرة من خلال قصّة مثيرة كلّ واحد يمكن أن يجد نفسه فيها»[1]، وهذه هي الحيلة التي لجأت إليها الروائيّة من أجل جذب القراء لقراءة تاريخهم، وهذا يدل عن وعي الروائية بمسألة توظيفها للتاريخ في متونها الروائية، ونجاحها حدته كمية النسخ التي تباع من رواياتها سنويًا والتي تجاوزت المليونيّ نسخة، كما تجدر الإشارة إلى ترجمة رواياتها للعديد من اللغات حول العالم.

[1]- زهرة ديك، أحلام مستغانمي هكذا تكلمت..هكذا كتبت..، المرجع السابق، ص37.

خاتمة

لقد حاولنا من خلال بحثنا هذا الوقوف عند طبيعة توظيف المادة التاريخية ضمن المتخيل السردي الروائي "لأحلام مستغانمي": (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، الأسود يليق بك)، حيث سمحت هذه الدراسة للوصول إلى جملة من النتائج تبيّن خصوصية الكتابة الروائية "لأحلام مستغانمي" في نقل التاريخ الجزائري، وكيفية توظيفه وبعثه، وتلك النتائج نوردها على شكل نقاط كالتالي في جانبين:

الجانب النظري:

يعد "أرسطو" الخيال قوى تختلف عن قوى الإدراك الأخرى كالإحساس والتفكير، أما "كانط" فاعتبره الأداة التي تطبق مقولات الذهن، في اعتبر "شوبنهاور" الخيال والعبقرية شيئًا واحدًا.

ربط الفارابي الخيال بالنفس لأنه يحكمه الإحساس، كما ربطه بفن الشعر، كما قسم الخيال إلى قوى الإدراك الخمسة والمتمثلة في الحواس الخمس المدركة من الخارج، والخيال المدرك من الباطن، وهذا ما أسس عليه ابن سينا رأيه مضافًا إلى كل هذا أن القوة المفكرة لها دور أكبر في التصرف بالصور المخزونة المدركة، وتتصرف فيها بالتحليل والتركيب لأنها تشكل موضوعات لها.

خصّ "ابن عربي" الخيال مكانةً مهمة وعده من أعظم خلق الله عز وجل، حيث قسمه إلى قسمين، الخيال السيكولوجي: وهو أداة الإنسان الإدراكية، والخيال الوجودي: وهو ما يتصل بالموجودات، وقد استفاد "القرطاجني" من "الفارابي" و"ابن سينا" من أبحاثهم حول الخيال مقسمً إياها أيضًا من وجهة نظره إلى قسمين: خيال يصور الموجودات كما هي في الواقع، وخيال يصورها على غير الحالة التي وجدت عليها في الواقع.

يوسع "باشلار" من دراسات "شوبنهاور" إلى كون الخيال يلازم مبدأين: مبدأ المادة في إقصاء الصور النمطية التقليدية المولدة من التكرار، ومبدأ الإرادة المتمثل في حركية الخيال الذي يحول صورة الأشياء العادية إلى مبتكرة.

إن التاريخ الموظف في المتون الروائية تاريخ فني يخضع لإرادة الروائي وتوجهاته الأيديولوجية ورؤيته الخاصة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نحكم بمدى مصداقيته لأنه

خاضع أيضًا للمتخيل الذي يفرضه عالم الرواية الفني، وهو على عكس التاريخ الذي يكتبه المؤرخ الذي يكون محايدًا وخاليًا من الذاتية.

يعد توظيف التاريخ في المتون الروائية الجزائرية ظاهرة منتشرة بكثرة، ومن تلك الروايات ما تم تقديمه في الفصل الأول: رواية "اللاز" التي تحكي الثورة التحريرية، والثورة الاشتراكية ورواية "ريح الجنوب" التي تحكي الثورة الاشتراكية ورواية "تاء الخجل" التي تحكي أحداث العشرية السوداء، وهناك أمثلة أخرى كثيرة عن توظيف التاريخ في الرواية الجزائرية.

تستحضر روايات "أحلام مستغانمي" المادة التاريخية ضمن مجالين تاريخيين اثنين هما: مجال الاستعمار الفرنسي للجزائر والثورة التحريرية، ومجال العشرية السوداء وما بعدها، فلهذين المجالين دور كبير وأساسي في بناء معمارية النص الروائي المستغانمي. وينبع توظيف التاريخ عند "أحلام مستغانمي" من حبّها لوطنها، ولأنها ابنة مجاهد أيضًا، كما يأتي من شعورها بالخذلان من هذا الوطن الذي -بحسب قولها- يقتل مبدعيه ببروده.

تركز "أحلام مستغانمي" في سردها على أحداث دون أخرى، فنجدها تتكرر ضمن الروايات أو ضمن فقرات الرواية الواحدة، وهذا إما تأكيد أو تذكير بهذا الحدث التاريخي، أو راجع إلى تلبية بواعث جمالية سردية يفرضها المحكي الروائي، حيث يصبح هذا الحدث التاريخي مركز توالد سردي.

تنوّعت الأحداث التاريخية في الروائية بين ما هو متخيّل وبين ما هو مرجعي وبين ما هو متخيل لكن مستمد من مرجعية واقعية.

ينبعث التاريخ في أعمال "أحلام مستغانمي" الروائية من كل المكونات السردية، حيث ينزلق من الزمن أو يرد من المكان أو من خلال توظيفها لشخصيات تاريخية، أو من الأحداث التاريخية نفسها، ويمكن أيضا أن يرد من خبر في جريدة، أو من صورة أو خطاب أو حلم أو لوحة فنية، أو غير ذلك من المكوّنات والآليات التي تستحضر التاريخ، وهي بهذا تتجاوز التوظيف التقليدي للتاريخ في المتون الروائية.

ترتبط روايات "أحلام مستغانمي" ارتباطًا وثيقًا بالواقع يوّثقه أو يدل عليه توظيف الروائية لأحداث حقيقية من التاريخ الجزائري، ولأسماء تاريخية ثقيلة الوزن من الساحة النضالية، أو لتوظيفها لأسماء فضاءات حقيقية أيضا، وهذا ما أكسب أعمالها الروائية وزنها

وقيمتها لأنّها تحافظ بلك على الهوية الوطنية والقومية، كما تجعل من هذا النص قريب للقراء لأنّه ينطلق من الواقع.

تقحم الروائية المتخيل في نسج قصة رومانسية تغلف بها الجو التاريخي والسياسي العام للروايات، وتكمن جمالية المتخيل في المزج بين ما هو متخيل ومت هو واقعي من الشخصيات والأحداث، كما يتدخل المتخيل في كيفية استحضار هذا التاريخ واستنطاقه وتحريره في المتن الروائي، وتكمن جماليته وأهمية دوره في إعادة تلك الأحداث التاريخية، ضمن زمن السرد ذهابا وإيابا.

إنّ اللغة الموظفة في الأعمال الروائية لـ"أحلام مستغانمي" عملت على تفعيل المتخيل من خلال "الوصف" و"الحوارات" و"المونولوجات" بالإضافة إلى اللغة الشعرية حدّ ذاتها الموظفة فيها، كما وظفت "الحذف" و"المجمل" بحسب مقتضيات السرد مما جعل الزمن يخرج عن سيرورته الكرونولوجية وخطيته التسلسلية في سرد الأحداث.

ويعدّ الوصف فسحة للمتخيل في الروايات، فله دور مهم في تفعيله فيها، على مما يعمل على إبطاء زمن السرد في الرواية.

وكثيرا ما نجد الحوارات في روايات "أحلام مستغانمي" تتجاذب بين طرفين مهتمين بالأحداث التاريخية في الجزائر آنذاك.

اعتمدت الروائية على "الاستعارة" في بناءها اللغوي للروايات مما أكسبها شعرية وحضور مميز.

يختلط على القارئ للوهلة الأولى التمييز بين صوت السارد والرؤية في بعض روايات أحلام مستغانمي، وما يجعل القارئ يتيه أيضا هو إتقانها في توظيف الضمائر، ويؤدي ضمير "الغائب" دورا هاما في استحضار التاريخ من خلال الكم الهائل من الاسترجاعات التي تنهال من ذاكرة "خالد".

يعدّ توظيف الشخصية الروائية لـ"أحلام مستغانمي" عالمًا بحثيًا، كان ولازال محط بحث الدارسين، حيث تتشابك الشخصيات التاريخية والمتخيلة، ويتماهى العالم التخييلي في العالم الواقعي، حيث تعطى للشخصيات رمزية تاريخية، مثل ما نجده من شخصية "حياة" التي تعدّ رمزًا للوطن (الجزائر) في الثلاثية.

تركز الروائية على غرار الروائيين الحداثيين في نصوصها الروائية على وصف شخصيات رواياتها في جانبهم الباطني والسيكولوجي والأخلاقي على حساب مظهرهم الفيزيولوجي، بل وتتعدى ذلك إلى كسر نمطية الشخصية البطلة، بحيث تكون مبتورة الذراع، أو شخصية لها علاقات غير شرعية، أو تتناول الخمر، ولا تصوم رمضان، وغير ذلك مما يمكنه أن ينقص من قيمة هذه الشخصية، وفي المقابل نجد جوانب أخرى هي من تصنع قيمة هذه الشخوص، مثل فداء الوطن والنضال من أجله، فبهذه الطريقة تحافظ الروائية على مجد وخلود شخصيات رواياتها البطلة، وهي وصفة سحرية تعمي القراء على رؤية الجوانب المظلمة للشخصيات، خاصة وأنها تعمل على تسليط ضوء السرد على الجانب النضالي للشخصيات اتجاه وطنهم دون التركيز على عيوبهم

تبني الروائية عالمها المتخيل من حبّ ونضال شخصيات رواياتها، وهذا ما يساعدها في بعث الواقع في المتخيل، وهذا ما لاحظناه من خلال شخصية "خالد" في الثلاثية، والذي نجده من خلال نضاله وحبّه لوطنه خلق عالما خاصا تمازج فيه ما هو واقعي مع ما هو متخيل، حيث أصبح الفصل بين هذين العالمين صعب للغاية.

تعدّ شخصية "خالد" شخصية منفتحة على التاريخ الجزائري والعربي، تركن إلى عالمها الخاص، فهو عالم نضالي أسس لظهور التاريخ في الثلاثية.

مزجت الروائية في رواياتها بين شخصيات جزائرية، وأخرى ليست جزائرية، كما لوحظ حضور الجانب المشرقي بارزا بقوة، من خلال شخصية "زياد" مثلا وهو رمز للعروبة.

تطلق الروائية على الشخصيات المتخيلة في رواياتها أسماء تختارها بعناية فائقة، بحيث تسهم هذه التسميات في بناء شخصيتهم وصفاتهم دون الحاجة إلى ذكرها بشكل صريح، فمثلا نجدها تطلق اسم "الطاهر" على المجاهد وترسم هذه الصفة حدود هذه الشخصية المجاهدة، النقية، والصافية، والطاهرة وفي هذا الاسم شيء من تقديس الشخصيات التي ناضلت من أجل الوطن الحبيب، وفي مثال آخر نجد شخصية :"خالد بن طوبال"، فصفة الخلود هنا كثير ما تلتصق بالمجاهدين، كما نجد أن اختيار اسم "حياة" (رمز الوطن في الثلاثية) له دلالة بأن الحياة هي الوطن، والملاحظ هنا هي تلك الصلة الوثيقة بين أسماء الشخصيات والعالم التاريخي المتخيل.

تعدّ العاهة الجسدية ل"خالد" منبع توالد السرد التاريخي في الثلاثية، حيث حدث أن جعلت الروائية من عاهة بتر الذراع لأحد الشخصيات المهمّة في رواياتها نافذة يطل بها الواقعي على التخييلي، حيث يصبح جسد الشخصية علامة على تاريخ الجزائر.

لقد كان "خالد" محرم الروائية في ثلاثيتها على حدّ تعبيرها، وكانت له سلم قيم خاصة، خاصة إذا تعلق الأمر بالوطن، لذا حاولت الروائية بكثير من الدهاء التخييلي لإعادة بعث هذه الشخصية على مدار ثلاث روايات، مجاهدا أو صحفيا أو مصوّرا، أو رساما أيضا، وفي كلّ الحالات بقيت عاهة بتر الذراع حاضرة من خلال حدث تاريخي، لأنّ "خالد" المجاهد فقد ذراعة في احدى المعارك الطاحنة مع العدو الفرنسي في رواية "ذاكرة الجسد"، أو "خالد" المصور الصحفي الذي فقد ذراعه هو الآخر وهو يلتقط صورة لمظاهرات أكتوبر 1988م في رواية "فوضى الحواس"، أو "خالد"/ زيان الذي أصبح رساما للوحات توّثق أحداثا تاريخية، مثل لوحة حادثة نهر السين.

للفضاءات دور غاية في الأهمّية في استنطاق التاريخ ضمن المتون الروائية المستغانمية، ويعدّ أمر اختيار الفضاءات في روايات أحلام مستغانمي آلية استراتيجية تغذي حضور التاريخ في الروايات، كما نلاحظ أن الفضاءات الموّظفة فيها ذات مرجعية واقعية، ومن أمثلة ذلك نجد: (قسنطينة، شاطئ سيدي فرج، سجن الكديا، الزنزانة رقم 08، نهر السين، جبال الأوراس ...الخ)، كما نجد أن هذه الفضاءات الواقعية جرّت فيها أحداث تاريخية غاية في الأهمّية، وهذا ما أكسبها ذات الأهمية في المتن الروائي المستغانمي، حيث جعلت القيمة التاريخية للفضاءات قيمة فنية، فمنطقة جبال الأوراس مثلا في رواية "الأسود يليق بك" فضاء لم يرد اعتباطيا، حيث كان أوّل منطقة تنطلق منها شرارة للتحرير، فكان بذلك بمثابة بؤرة سردية ينطلق منها التاريخي إلى السرد المتخيل.

كما نلاحظ في الثلاثية خاصة أنّ الفضاءات تستحضر التاريخ، فهي تنعش ذاكرة "خالد" النضالية كلما وقعت عيناه على فضاء له صلة بالتاريخ، أو حتى مرّ في ذاكرته.

أدى زمن السرد في الروايات دوره بشكل متقن، حيث غرق العالم الواقعي في بلجة العالم المتخيل، من خلال التداخل الحاصل في تراسلية الأحداثية للتاريخ، فاللعب بزمن السرد يلغي تسلسل الأحداث التاريخية، ويخضع هنا التاريخي للتخييلي.

تؤدي ذاكرة "خالد" دورًا وظيفيًا في استرجاع التاريخ واستحضاره في متن الثلاثية، حيث تطغى الاسترجاعات على زمن السرد خاصة في روايتي، "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير، وهي استرجاعات تخص الزمن النضالي البطولي الثوري ل"خالد" إبّان الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث ترد أغلب المكونات السردية التي تستحضر التاريخ عن طريق الاسترجاع إلى النص الروائي، أمّا في الرواية الرابعة "الأسود يليق بك" فتتكفّل ذاكرة "جدّ" "هالة الوافي" باسترجاع أحداث الثورة التحريرية والأساليب النضالية آنذاك، كما تسترجع "هالة" نفسها أحداث العشرية السوداء، بالإضافة إلى آليات أخرى مثل: المشهد والحوار والوصف والمجمل وغيرهم التي استعان بها المتخيل الروائي للتحكم في صوغ المادة التاريخية داخل المتن الروائي. ولم تكتف الروائية بالمزج بين هذه الآليات بل سعت إلى المزج بين مجالين تاريخيين، (زمن الثورة التحريرية وزمن العشرية السوداء) في معظم أعمالها الروائية.

وظفت الروائية الفنون على اختلافها من: نحت وتصوير فوتوغرافي، ورسم لوحات و حضور الأغاني الشعبية، والشعر، لتجعل منها منفذا للتاريخ إلى المتن الروائي، مثل: لوحات زيان عن حادثة نهر السين التاريخية، أو تلك الصورة عن مجزرة "بن طلحة" (صورة الطفل والكلب) وكلّها فنون تغدي حضور التاريخ في الروايات. تستحضر الروائيّة "أحلام مستغانمي" التاريخ الجزائري من خلال مجالين تاريخيّين اثنيّن هما: (الثورة التحريريّة-العشرية السوداء).

ينبعث التاريخ في السرد الروائي المستغانمي من عدّة مكوّنات روائيّة كالزمن والشخصيات والفضاءات والحوارات واللوحات والرسوم الفنيّة والجريدة ونشرة الأخبار وغير ذلك، وتعتمد أكثر في إخراج هذا التاريخ على شخصيات رواياتها.

التاريخ الموجود في سرد "أحلام مستغانمي" هو تاريخ فنّي وليس تاريخ واقعي مثل الذي يكتبه المؤرخ، لذا لا يمكن أن نحكم على مدى مصداقيّته من عدمها.

لـ"أحلام مستغانمي" فلسفتها في الكتابة ورؤية خاصة للحياة بشكل عام، ترجمتها إلى أعمال أدبية فنية شعرية كانت أو روائية، وفعل الكتابة لديها هو محاولة للتشافي من جراح الوطن والتاريخ.

تعبّر الروائية عن مواقفها السياسية عن طريق شخصيات رواياتها في كلّ محطة تاريخية بجرأة، فهي لا تكفّ عن انتقاد الأنظمة السياسية، وليس فقط الأنظمة السياسية

المتعلقة بوطنها (الجزائر)، وإنّما المتعلقة ببعض البلاد العربية مثل القضية الفلسطينية، فقضية أحلام قضية قومية أيضًا.

قائمة المصادر

والمراجع

أ/ قائمة المصادر:

01/ أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، منشورات نوفل، ط07، بيروت، 2013.

02/ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، ط07، لبنان، بيروت، 2013.

03/ أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل، بيروت، لبنان، ط 04، 2013.

04/ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ط2، بيروت، لبنان، 2003.

ب/ قائمة المراجع:

01/ إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد، ط1، الجزائر، 2005.

02/ ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، دراسة نقدية تحليلية، دار اللواء، دط، الجزائر، 2013.

03/ ابن سينا، النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1938.

04/ ابن سينا، النفس من كتاب الشفاء، تح: حسن زاده الأملي، مكتب الإعلام الإسلامي، ط1، مصر، 1997.

05/ ابن سينا، شرح كتاب النفس، نقلاً عن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1983.

06/ ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، ط1، ج3، بيروت،لبنان،1999.

07/ أحلام مستغانمي، شهياً كفراق، هاشين أنطوان، بيروت، لبنان، د ط، 2019.

08/ أحلام مستغانمي، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، دار الآداب، ط1، 2009.

09/ أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، دط، عمان، 2004.

10/ أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة مابين(1931 - 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دس.

11/ أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصّة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2002

12/ أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012

13/ أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994.

14/ آل ياسين جعفر، الفرابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، ط1،بيروت، 1985.

15/ أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

16/ آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، تيزي وزو، 2011.

17/ باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2002.

18/ بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2003.

19/ بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2005.

20/ بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية،المغاربية للطباعة والإشهار، ط1، تونس، 2009.

21/ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

22/ جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار الآداب، دط، ج4، بيروت، 1979.

23/ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق، وتح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، دط، بيروت، 1981.

24/ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994

25/ حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

26/ حسين النجار، التاريخ والسيّر الدار المصرية للتأليف والترجمة، دط، القاهرة، 2000.

27/ حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

28/ حسين لمناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط1، إربد، الأردن، 2008.

29/ حسين لمناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2013.

30/ حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، د ط، عمان، الأردن، 2015.

31/ حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2007.

32/ حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

33/ حكيمة سبيعي، خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، دار زهران للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2013.

34/حميد لحميداني، بنيّة النّص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1991.

35/حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

36/ رفيق صيداوي، الكتابة وخطاب الذات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

37/ رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، دط، الأردن، 2010.

38/ زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار حامد للنشر، ط 1، 2007.

39/ زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، 2007.

40/ سعاد بن عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، دط، الكويت، 2008.

41/ سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، دط، بيروت، لبنان، 1976 .

42/سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1985.

43/ سعيد بن كراد، سميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

44/سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

45/ سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1983، بيروت لبنان، ص130.

46/ سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، .1985

47/ سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

48/ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001.

49/ سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999.

50/ سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرّؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2003.

51/ سيار الجميل، الفن الروائي التاريخي العربي، البيان، مج2، ع2، بيروت، 1999

52/ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1984.

53/ شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، دمشق، 1973.

54/ شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، مصر، 1997.

55/ شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1984.

56/ شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، عمان، 2003.

57/ صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1، عين أمليلة، الجزائر،2008.

58/ صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ط2، بسكرة الجزائر، 2009.

59/ عبد الحقّ بلعابد، عتبات جيرار جينيت، من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008

60/عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، دار الهيئة المصرية للكتاب، دط، مصر، 1984.

61/ عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، منشورات وزارة الثقافة، دط، 2002.

62/ عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016.

63/ عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة ، مصر، 1993.

64/ عبد القادر سالم، بنية الحكاية في النص المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

65/عبد الكريم هلال، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، دراسة لبعض وجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، جامعة قاريونس، ط3، بنغازي، ليبيا، 2003 .

66/ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

67/ عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط7، الدار البيضاء، بيروت، 2007.

68/ عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

69/ عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 2006.

70/ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني لترقية الفنون، دط، الكويت، 1998. عبد الرحمن ياغي، البحث في إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، دط، بيروت لبنان، 1999.

71/ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هوما للنشر، ط1، الجزائر، 2007.

72/ عبد النور إدريس، الكتابة النسويّة، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة.. الجسد.. الهوية، مطبعة سلجماسة مكناس، المغرب، ط 1، سبتمبر، 2004.

73/ عثمان موافى، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، دط، ج1، القاهرة، مصر، 2005.

74/ عبير حسن علاّم، شعرية السرد وسيميائيته في مجاز العشق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا، 2012

75/ العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2002.

76/ عزيز شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

77/ علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، مؤسسة دار صادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 2012.

78/ علي ناصر كنانة، اللغة وعلائقيتها، منشورات الجُمل، ط1، بغداد، 2009.

79/ عمار بالحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984.

80/ عمار بلحسن، ما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا، الأدب-الرواية، مجلة فصول في النقد، القاهرة، مج5، ع4، 1985.

81/ عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة قسنطينة، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2001.

82/ غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، ط6، بيروت، 1981.

83/ فاضل ثامر، التأريخي والسردي في الرواية العربية، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، وهران، الجزائر، 2018.

84/ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

85/ فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصّية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربيد، الأردن، 2010.

86/ فضيلة الفاروق، اكتشاف شهوة، دار رياض الريس، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

87/ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، دط، بيروت، لبنان، 2003.

88/ فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2004.

89/ فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، سلسة كتب في مختلف مجالات المعرفة والإبداع، ط1، 1989، بيروت

90/ فيصل دراج، نطرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

91/ قاسم عبد قاسم، بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، مصر، 2001.

92/ لينة عوض، تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، دط، عمان، 2004.

93/ محمد الأمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا، دار الحوار، ط1، دمشق، 1986.

94/ محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2002.

95/ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبيين القديم والحديث، دار النهضة العربية، دط، مصر، 1979.

96/محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، دار الشروق ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، الجزائر، 2005.

97/ محمد علي أبو الريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، المقدّمات المعاصرة الفرق الإسلامية وعلم الكلام، دار المعرفة الجامعية، دط، الإسكندرية، مصر، 1996.

98/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1997.

99/ محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1983.

100/ محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين ابن عربي، معهد البحوث والدراسات، دط، دب، 1989.

101/ مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، د ط، الجزائر، 2013.

102/ مغنية محمد جواد، معالم الفلسفة الإسلامية، نظرات في التصوف والكرامات، مكتبة الهلال، ط3، بيروت، 1982.

103/ نضال الشمالي، الرواية التاريخية، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

104/ نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2008.

105/ واسني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1986.

106/يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، عين مليلة، الجزائر، 2001.

107/ يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعروفة والجمالية، منشورات الأهلية والمملكة الأردنية، ط1، الأردن، 1998

108/يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2005.

ج/ قائمة المجلات والدوريات:

01/ أمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي، بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، مجلة المخبر، قسم اللغة والأدب العربي، ع3، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، (دت).

02/ بشير بويجرة، المتن الروائي، المخيال والمرجعية، دورية محكمة يصدرها الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، (دت).

03/ بوداود وذناني، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية، مقاربة في رواية أرخبيل الذباب لبشير مفتي، مجلة الآداب واللغات، الأغواط، الجزائر، ع08، جوان 2011.

04/ بوزيد نجاة، الكتابة السردية في الرواية الجزائرية "رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي نموذجاً"، مجلة مقاليد، جامعة مستغانم، الجزائر، ع 08، جوان 2015.

05/ حوار أجراه ابن الزيبان مع الطاهر وطار، جريدة الأحرار الثقافية، ع1، ماي2005.

06/ عادل فريجات، مجلة الموقف الأدبي، الذاكرة الجزائريّة روائيًا، ع: 337، 1999.

07/ عبد الله إبراهيم، التخيُّل التاريخي، جريدة الأيّام العراقية، ع5775، العراق، (دت).

08/ عمار بلحسن، نقد لمشروعية الرواية التاريخية الجزائرية، التبيين، الجاحظية، ع7، الجزائر، 1993.

09/ غنية بوضياف، كتابة الأنثى وأنوثة الكتابة "أحلام مستغانمي" أنموذجا، قسم الآداب واللغة العربيّة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، جوان، 2011.

10/ غنية لوصيف، أثر العشرية السوداء في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة معارف، ع8، جوان 2010.

11/ سهام بودروعة، سيميائية المنجز التشكيلي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع15، جوان 2016

12/ فتحي بوخالفة، الرواية والنص التاريخي، نحو منهجية جديدة لكتابة التاريخ روائيًا، رواية "ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدرة أنموذجًا، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1، مارس 2009 .

13/فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع2، 2013.

14/ كمال أبو ديب، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول في النقد الأدبي، القاهرة، مج5، ع3، 1985.

15/ محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ع1، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.

16/ محمد علي الكردي، فلسفة الخيال عند سارتر وباشلار، ونظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة علم الفكر، مج 11، ع2، الكويت، سبتمبر 1980.

17/ محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، نوفمبر 1998.

18/ نسيمة كريبع، الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات الثورية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، ع8، 2014.

19/ نصر الدين محمد، الشخصيّة في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافيّة للطباعة العربية، السعوديّة، ع 37، ماي، جوان، 1980.

20/ نبيل بوالسليو، النزعة الوطنية في رواية فوضى الحواس "لأحلام مستغانمي"، مجلة المقال، ع07، ماي 2018.

21/حكيمة سبيعي، التشكيل الفّني لفضاء "المكان" في روايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، مجلة علم اللغة العربية وآدابها، مج: 08، ع 10، جامعة الوادي، 2017.

22/ نورة بعيو، أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع09، جوان 2011.

د/ قائمة المذكرات وأطاريح التخرج:

01/ سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، 2007-2008.

02/ محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية دراسة بنيوية تكوينية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، إشراف صالح مفقودة، 2003، 2004.

03/ كريبع نسيمة، توظيف الفنون في رواية ذاكرة الجسد "لأحلام مستغانمي"، رسالة ماجيستير، إ/ بشير تاوريرت، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007، 2008.

هـ/ قائمة المراجع المترجمة:

01/ أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد، ط14، بغداد، 1980.

02/ بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005.

03/ بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.

04/ بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2006.

05/ بول ريكور، الزمن والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج2، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2006.

06/ بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1999.

07/ تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد الصف، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، الرباط، المغرب، 1992.

08/ جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، ط2، بغداد، العراق، 1986.

09/ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997.

10/ جيرار جينيت، العتبات من النص إلى المناص، تق: سعيد يقطين، تر: عبد الحقّ بلعابد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

11/ جينيت، جيرار، حدود السرد، تق: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1، المغرب، 1992.

12/ سارتر جان بول، الأدب الملتزم ، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط2، بيروت، 1967.

13/ شوملت ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1955.

14/ غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط3، بيروت، 1992.

15/ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: هلسا غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، .1984

16/ غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

17/ غانسون جوف، أثر الشخصيّة في الروايّة، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، .2012

و/ قائمة المراجع الأجنبية:

01/ A. REY et J. REY-DEBOVE, SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, - PARIS,1977 .

02/Greimas.Aj,pour une sémiotique topologique, Sémiotique de l'espace, Denoël/Gonthier. Paris. 1979.

03/ J. DUBOIS, la rousse de la langue Française Paris, Librairie classique Belin, 1960.

ز/ معاجم وقواميس:

01/ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، تونس، 1987.

02/ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

03/ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة، ط2، بيروت، لبنان، 1984.

04/ معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، ج1، 1988.

ندوات مؤتمرات:

01/ محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، نشرية أيام الرواية، مؤتمر القاهرة الإبداعي الروائي، ع2، نوفمبر، 1998.

ح/ قائمة المواقع الالكترونية:

01/ أحلام مستغانمي، أمّة تبحث عن كرامتها بين الأنقاض، من موقع مجلّة الخليج على الانترنيت.

02/ جميل حمداوي، مفهوم التخييل الروائي، محطة مقالات، 19 أوت 2006، الموقع الالكتروني: http://www.dorob.com/archives/p/:338.

فهرست

الموضوعات

فهرست الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....ص 5/1.

مدخل: مصطلحات ومفاهيم أساسيّة:

01/ تعريف الخيال اصطلاحًا.....ص07.

أ/أرسطو (322/384م).....ص07.

ب/ الفارابي (339/259م).....ص08.

ج/ ابن سينا (428/370م).....ص13.

د/ ابن عربي (1240/1165م).....ص16.

هـ/ حازم القرطاجني (1284/1211م).....ص18.

و/ ايمانويل كانط(1804/1724م).....ص20.

ز/ شوبنهاور(1860/1788م).....ص22.

د/ جاستون باشلار(1962/1884م).....ص24.

2/ تعريف المتخيّل اصطلاحًا.....ص29.

3/ تعريف التخييل اصطلاحًا.....ص30.

4/ تعريف المُخيّلة (المخيال) اصطلاحًا.....ص31.

5/ تعريف التاريخ اصطلاحًا.....ص32.

الفصل الأوّل: المرجعيات التاريخية في الرواية الجزائرية.

أوّلاً: بين توظيف الروائي والمؤرخ للتاريخ.....ص36.

ثانيًا: أدلجة التاريخ من منظور روائي.....ص44.

ثالثًا:الرواية إعادة كتابة التاريخ (التاريخ موضوعًا للرواية).....ص 54.

رابعًا: المنجز الثوري والفجائعي وتحديات الكتابة في الرواية الجزائرية.....ص 22.

1/ المتخيل الثوري والاشتراكي في الرواية الجزائرية (اللاز - ريح الجنوب)
أنموذجًا.....ص72.

1-1 رواية "اللاز".....ص73.

1-2 رواية "ريح الجنوب".....ص78.

2/ البعد التخييلي في الرواية الفجائعية بين السلطة السياسية/ الاجتماعية ورهانات التاريخ
رواية (تاء الخجل) أنموذجًا.....ص83.

1-1 رواية "تاء الخجل".....ص90.

الفصل الثاني: تجليات التاريخ في روايات "أحلام مستغانمي".

أولاً: بناء الحدث التاريخي بين التخييل والمرجعية في روايات "أحلام
مستغانمي"..... ص104.

أ/ أحداث تاريخية صرفة.....ص 106.

ب/ أحداث تاريخية متخيلة صرفة.....ص 118.

ج/ أحداث تاريخية متخيلة ذات مرجعية.....ص120.

ثانيًا: استدعاء الشخصيات التاريخية.....ص164.

أ/ تاريخية الشخصية المتخيلة.....ص166.
01/ شخصيّة "خالد".....ص168.
02/ شخصيّة "حياة".....ص170.
03/ شخصيّة "سي طاهر عبد المولى".....ص171.
04/ شخصية "هالة الوافي".....ص174.
05/ شخصية "علاء الوافي".....ص174.
06/ شخصية "جد هالة".....ص175.
ب/ تاريخية الشخصية التاريخية.....ص175.
01/ شخصيّة "مصطفى بن بولعيد".....ص175.
02/شخصيّة "محمد بوضياف".....ص176
03/ شخصيّة "هواري بومدين".....ص184.
04/ شخصيّة "كاتب يسين".....ص185.
05/ شخصيّة "أحمد بن بلة".....ص187.
ج/ العاهة الجسدية ذاكرة تاريخية.....ص192.
ثالثًا: استدعاء الصوّر الحسيّة والرمزيّة والفوتوغرافية للفضاءات.....ص201.
أ/ الفضاء مدلول تاريخي وبصمة للماضي.....ص201.
1/ فضاء مدينة "قسنطينة/ الوطن".....ص202.
2/ فضاء"الجسر".....ص210.
3/ فضاء "سجن الكديا".....ص212.
4/ فضاء"الزنزانة رقم ثمانية".....ص214.
5/ فضاء "البيت".....ص216.
6/ فضاء "شاطئ سيدي فرّج".....ص217.
7/ فضاء" قرية بن طلحة".....ص220.
8/ فضاء "جبال الأوراس".....ص221.

9/ فضاء "الجبل".....ص223.
10/ فضاء "معتقلات الصحراء".....ص224.
11/ فضاء "نهر السين".....ص224.
ب/ الصوّر الفوتوغرافيّة.....ص226.
ج/ اللوحات الفنيّة.....ص233.
رابعًا: الزمن ضرورة للمتخيّل وقمع للتاريخ.....ص234.
1/ الاسترجاع.....ص235.
1-أ ذاكرة الجسد.....ص235.
1-ب فوضى الحواس.....ص239.
1-ج عابر سرير.....ص243.
1-د الأسود يليق بك.....ص246.
2/ الحذف.....ص248.
3/ المجمل/ (الخلاصة).....ص250.
4/ الحوار/ (المشهد).....ص252.
خامسًا: شعرية اللغة ودورها في تشكيل الفن الروائي المستغانمي.....ص255.
1/ اللغة الاستعارية وتشكيلها لبنية السرد.....ص256.
2/تشكيل اللغة الواصفة لعالم المتخيل.....ص261.
3/ تقنية الميتاسردي.....ص267.
4/ أشكال التداخل الفّني في روايات "أحلام مسغانمي".....ص273.
أ/ اللوحة الفنية.....ص273.
ب/ توظيف الموسيقى والأغاني الشعبية.....ص277.
ج/ توظيف فن الشعر.....ص283.
سادسًا: جلاء صورة الوطن في الإبداع الروائي المستغانمي بين المجد/الفساد.....ص290.
1/ الوطن/ الأمّ (الانتماء والهوية).....ص290.

2/ الوطن/ الحبيبة (الفراق).....ص293.
3/ الوطن/ المنفى (الغربة والاغتراب).....ص297.
سابعًا: الكتابة الروائيّة المستغانميّة بين سلطة الواقع وإغراءات المتخيّل.....ص315.
خاتمة.....ص326.
قائمة المصادر والمراجع.....ص334.
فهرست المواضيع.....ص351.