الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية

قسم الأدب العربي

الرواية الجزائرية الجديدة

أحلام مستغانمي – أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:

سليمة بنية

إشراف الدكتور:

زغينة علي

لجنة المناقشة

	أستاذ التعليم العالي (بسكرة)	
أ. د. مفقودة صالح	أستاذ محاضر (بسكرة)	رئيسا
د. زغينة علي	أستاذ محاضر (بسكرة)	مشرفا ومقررا
د. تبرماسين عبد الرحمن	أستاذ محاضر (خنشلة)	عضوا مناقشا
د. عيلان عمرو		عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2007/2006

الفصل الثاني

المضامين والموضوعات (التيمات) في الثلاثية:

1-مضمون الثلاثية.

2-موضوعات الثلاثية.

2-1- التاريخ .

2-2- السياسة.

2-3- الأدب.

2-4- الحب.

تمهيد:

إن تقسيم موضوعات الرواية ومضامينها بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة،أمر فيه كثير من الضبابية، لأن الموضوعات التي عالجتها الرواية التقليدية، هي نفسها تقريبا الموضوعات والمضامين التي عالجتها الرواية الجديدة، أضف إلى ذلك أن لكل عصر موضوعاته التي يختص بها، فجزائر الستينيات والسبعينيات ليست جزائر الثمانينيات و التسعينيات، من هنا يكون لزاما على الرواية أن تكون لسان عصرها، وواقعها السلبي قبل الايجابي.

إن الكاتب أو الروائي الجزائري في ما اصطلح عليه اسم (الرواية الجديدة) حاول أن يقول واقعه من خلال ذاته المتماهية في الألم والضياع والتيه، بطرق مختلفة ومتنوعة بين كاتب وآخر، وقد يتعدى هذا التنوع والاختلاف حتى في أعمال الكاتب الواحد.

إذن، الاختلاف في موضوعات ومضامين الرواية الجزائرية، بين ما يسميه معشر النقاد والدارسين (الرواية التقليدية أو الكلاسيكية) و(الرواية الجديدة) يكمن في طريقة المعالجة، أو الزاوية التي يتموقع فيها الكاتب لينظر منها خلال عملية الكتابة، وغالبا ما ينطلق هذا الكاتب من ذاته ليبدأ بعد ذلك في عمليات الإسقاط على موضوعات ومضامين كتابته الروائية.

إذن، كما حاول الروائيون الفرنسيون في (الرواية الجديدة) أن يتحدثوا " بصراحة عن كل شيء: الدين، السياسة، والسلطة، الأخلاق، وأسرارالدولةوالعائلة(...) والجنس..."[1] نجد في المقابل أن كتاب الرواية الجزائرية الجديدة هم أيضا حاولوا أن يتحدثوا بصراحة عن واقعهم، فكتبوا عن: الإنسان، والوطن، والثورة، والتاريخ، والأوضاع الاجتماعية والسياسية، والسلطة، والحب، والجنس، والذات...الخ، كما حاولوا من خلال كتاباتهم توظيف بعض من تراثهم وذلك لتميز كتاباتهم عن الكتابات الفرنسية أو غيرها... وبالتالي التفرد بشخصيتهم وهويتهم.

(1) أحمد اسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 14.

إن الرواية الجزائرية الجديدة عرفت تغيرات، وتحولات كثيرة، فالخطاب السردي فيها حاول " الخروج من سياسة النظرة الأحادية، والقوالب الأيديولوجية، حيث كانت أعمال الروائيين تعبير عن أزمة البلاد والشعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، [هذا خلال الثمانينات، لأنه] مع التسعينات أضحى يعالج أزمة، وتحول الاهتمام جل الروائيين الجزائريين إلى التعبير في رواياتهم عن الحالة الراهنة [للبلاد وظهرت] ملامح جديدة لجيل جديد مختلف اختلافا واضحا عن الجيل الذي سبقه، وذلك في مجال الكتابة في حد ذاتها"[1].

إن أحداث أكتوبر 1988 كانت المنعرج في تحول الكتابة الروائية الجزائرية. فأمام كل تلك المتغيرات والمتناقضات التي ألمت بالبلاد والعباد، على حد سواء، كان لزاما على الرواية أن تطور نفسها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة، فالمجتمع تغير ،والأوضاع في البلاد تسير من سيء إلى أسوأ ،والبلاد تزحف نحو حتفها جراء التناحر بين السلطة، والأحزاب السياسية من جهة، والإرهاب من جهة أخرى.

فإذا كانت " التسعينات [قد] شهدت نهاية نظام بكل مؤسساته، فإن الجزائر في هذه المرحلة تشهد نهاية الإنسان بكل آماله، وطموحاته،وتكشف عن انهيار القيم وتبددها، إنها الفاجعة وما أصعب أن تتحول الحقيقة إلى سراب، والواقع إلى وهم وخيال، والممنوع إلى مباح، وغير المرغوب فيه إلى مبتغى وهدف وغاية، وتنقلب الأمور ويصبح العالي سافلا والسافل عاليا "[2].

إذن، لقد حاول كتاب الرواية الجزائرية الجديدة وباختلاف مستوياتهم أن يقدموا لنا هذا الواقع بكل ما يحمله من تناقضات، ولقد برزت من خلال هذه الأعمال الروائية أسماء كثيرة اختلف النقاد في قراءتها، فكان كل من : واسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص، ومحمد ساري، وإبراهيم سعدي، ومحمد مفلاح، والطاهر وطار، والحبيب السايح،

(1) بعلي حفناوي:هاجس الحداثة، واشكالية العنف في رواية جيل الازمة، ص123.
(2) تحريشي محمد:رحلة الكتابة –كتابة الرحلة نحو افق كتابة مغاربية،الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص 46.

ومفتي بشير، ومحمد العيد بهلولي، وأحلام مستغانمي... هذه الأخيرة التي استطاعت أن تتصدر قائمة كتاب الرواية الجزائرية، والعربية، وتعدت هذا إلى العالمية.

يقول (بن جمعة بو شوشة) : " إن الكتابة من منظور أحلام مستغانمي حالة إبداعية خاصة ،ومختلفة ترد في نصوصها الروائية مقترنة بعدد من عناصر الكيان في علاقته بالذات والآخر والوجود كالذاكرة، والحب، والوطن، والحياة، والقدر (...) ثم إنها تعد الكتابة أداتها للوعي بذاتها والوعي بالآخر. الرجل / المجتمع /العالم وسبيلها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها"[1].

لقد استطاعت أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) أن تكون " هي الروائية العربية الأولى التي فاق عدد طبعات روايتها الأولى 15 طبعة، وروايتها الثانية اكثر من 10 طبعات (...) وهي في مقامها الشامخ العالي هذا ليست (ظاهرة) تمر بل هي (رمز) و(منار) "[2]، فلقد كان لظهور كتابات هذه الروائية " صدى كبير لدى القراء على مستوى العالم العربي، فقد حققت شهرة منقطعة النظير، وأثارت ضجة إعلامية كبيرة ، ومن غير شك فإن من دواعي كل ذلك، تميز هذا العمل السردي بشاعريته وبتناوله لمواضيع ونقاط تضرب في العمق فالرواية تتناول قضايا الجنس ،والسياسة، والدين وهي المواضيع التي تصفها الكاتبة بالثلاثي المحرم "[3] -هذا في رواية (ذاكرة الجسد)-.

ولقد حاولت أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها: (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) أن تقول الجزائر، ولم يكن شيء آخر غيرها؛ فكان (التاريخ والثورة، والسياسة والسلطة، والحب والدين والمجتمع، والعادات والتقاليد...الخ) من خلال ذاتها المتماهية في الألم والحب، وتلك هي المواضيع أو المضامين التي ضمنتها الكاتبة داخل أحرف ثلاثيتها .وهي ما سيرد الحديث عنها ضمن مضامين الثلاثية.

(1) بوشوشة بن جمعة:أحلام مستغانمي وطقوس الكتابة (انا في حالة شهوة دائمة)،مجلة عمان ،العدد الواحد والعشرون بعد المائة، تموز 2005، أمانة عمان الكبرى، ص12.

(2) ينظر. أحلام مستغانمي :عابر سرير، منشورات ANEP، الجزائر، ط 2004.

(3) مفقودة صالح،عالية علي،زغينة علي: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعصر مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر-، العدد الأول، ط2004، ص55.

1-مضمون الثلاثية:

" الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو ما لم يحدث "[1]، إذن الحب هو أول شيء وقع بين (خالد بن طوبال) و(التاريخ/الذاكرة)، و(أحلام /حياة) و(المدينة /الوطن). فهي بالنسبة إلى خالد، شيء أعظم من أن يوصف أو يكتب، هي رمز للحرية وربما كانت وجه الحرية والاستقلال الذي دفع ضريبته ما يفوق مليون ونصف مليون من الشهداء الذين كان من بينهم (سي الطاهر) الوالد رمز الثورة والتاريخ والذاكرة لهذه المدينة (قسنطينة)، هذا الاسم المؤنث الذي كثيرا ما ارتبط بمعنى الإغراء والإغواء منذ عهود سحيقة، منذ خطيئة آدم الأولى. فهذه المدينة (حياة /أحلام) يقول عنها (خالد) إنها كانت الأنثى أو " المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ألم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات"[2]، وبهذا تكون (أحلام /حياة)هي الحرية التي أغرت خالد، وأغوت العديد ممن كانوا معه فقدموا أرواحهم، وأجزاء من أجسادهم مقابل لحظات عيش فيها.

إن الكاتبة (أحلام مستغانمي) وهي الجزائرية بنت المجاهد (سي الشريف) الذي ضحى من أجل الوطن ذات نوفمبر 1954 ليدفع أيام الاستقلال ضريبته ألما، وحزنا، ومرضا أودى به في أواخر أيامه إلى مصحة للأمراض العقلية، ليخرج منها ذات نوفمبر إلى قبر يكون مأواه الأخير.

إن أحلام مستغانمي كمعظم كتاب الرواية الجزائرية والجديدة منها بالخصوص، حاولت أن تفرغ بعضا من ذاتها المتألمة، الآملة عبر أحرف هذه الثلاثية.

- فكان (سي الطاهر) هو الوالد، أو رمز الثورة، والتضحية، والصدق، من أجل شيء اسمه الحرية والاستقلال.

- وخالد بن طوبال أو (زيان) كان (الذاكرة والتاريخ) الذي يروي محطات كثيرة منه على ضوء حاضر ممزق ومشتت.

---

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP، الجزائر،ط 2004، ص 07.
(2) م.ن.ص 12.

- أما(أحلام، أو حياة) فكانت صورة المدينة قسنطينة، أو الوطن الجزائر لتتعداه إلى صورة رمزية أخرى هي (الحرية والاستقلال) وربما الاستقرار.

هكذا إذا تتوحد أحلام مع المدينة لتصبح هاجسا مسيطرا على ذاكرة وحياة خالد بن طوبال في السر والعلانية إلى درجة التماهي، فيسأل نفسه فيقول:

-" أنا ما فعلته بي سيدتي فكيف أنت؟

يا امرأة كساها حنيني جنونا ، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن

وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين.

يا قسنطينة الأثواب.

يا قسنطينة الحب...والأفراح والأحزان والأحباب أين تكونين الآن؟

هاهي ذي قسنطينة (...)ها هي ذي..كم تشبهينها اليوم..)"[1].

إن أحلام هي الحرية التي تسابقت الأرواح إليها ذات نوفمبر 1954، هي المدينة قسنطينة، هي المرأة التي عشقها (خالد) وسكنته قبل أن يسكنها، هي امرأة أخذت ملامح مدينة، وتضاريس وطن، سكنه (خالد بن طوبال) وكأنه بهذا سكن ذاكرة حاول إحكام إغلاق أبوابها، ونوافذها منذ سنين.

هي قسنطينة الحب، والأفراح والأحزان، والأحباب فيها عرف (خالد)معنى أن يعيش في وطن، وفي مدينة، تغير أثوابها كل يوم، وبين ثوب نوفمبر 1954، وثوب نوفمبر 1988 كان التغير والفرق الذي أنطق خالد ومنه الكاتبة (أحلام مستغانمي).

إذن، أحلام (حياة) كانت حبيبة (خالد بن طوبال)، وعشيقته التي احتار في كيفية كتابتها، وفي طريقة الحديث عنها، فيقول: " عندما أتحدث عنك...عمن تراني أتحدث؟ أعن طفلة كانت تحبو يوما عند قدمي.. أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي.. أم عن امرأة تكاد تشبهك"[2]. (فخالد بن طوبال) رأى في طفولة أحلام حين كانت تزحف عند قدميه، وهو الشاب المجاهد، المراحل والتدرجات التي مرت بها الجزائر حتى وصلت إلى

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 13.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 42.

الاستقلال، وفي صباها وفي عمرها الخامس والعشرين عمرا آخر للحرية والاستقلال؛ ليعود بعد ذلك (خالد) إلى التساؤل مرة أخرى عن هذه المرأة أو المدينة التي حيرته في كل شيء تعلق بها، حتى الاسم فيقول: " وعندما أسميك فبأي اسم؟. ترى أدعوك بذلك الاسم الذي أراده والدك(...)أم باسمك الأول. ذلك الذي حملته خلال ستة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر؟(حياة)"[1].

فقسنطينة، ومنها الجزائر، في نظر (خالد بن طوبال)(التاريخ والذاكرة) مزدوجة الاسم (حياة)، وهو يعادل مفهوم الثورة، لأن فيها معنى الحياة الحقيقية التي رسمها رجال الفاتح من نوفمبر 1954.

أما اسم (أحلام) فهو يعادل مفهوم الحرية والاستقلال من مستعمر جاء ليغتصب أرضا قال بأنها قطعة فرنسية له الحق في ضمها واسترجاعها، فبين هذين الاسمين يقرر خالد، ويفضل أن يطلق عليها اسم (حياة) لأنه كما يقول: " كلما لفظته عدت طفلة تجلس على ركبتي وتعبث بأشيائي وتقول لي كلاما لا أفهمه "[2].

إن (حياة) كانت الحياة الحقيقية التي ركض خلفها رجال نوفمبر 1954 وخالد، كان مصرا على كتابة هذه المدينة المرأة أو المرأة المدينة التي امتلأ بها "رغبة..وعشقا..وحقدا..وغيرة..وخيبة..وفجائع حد الموت "[3]، واعتبر خالد الكتابة الوسيلة الوحيدة ليفرغ منها بعضا من ذاكرته، وفاء لعهود قطعها ذات يوم على نفسه، على أن يكون الوطن، ولاشيء آخر غيره حبيبا، وصديقا، وأخا، وأبا ...الخ

ووفاء لهذا العهد ،يقول (خالد بن طوبال) لأحلام (المدينة قسنطينة): سـ" أقول لك ما لم أجد متسعا من العمر لأقوله ،سأحدثك عن الذين أحبوك لأسباب مختلفة وخنتهم لأسباب مختلفة أخرى،سأحدثك حتى عن زياد، أما كنت تحبين الحديث عنه وتراوغين ؟ لم يعد من ضرورة الآن للمراوغة ،لقد اختار كل منا قدره"[4].

---

(1) م.ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص. 43.
(3) م. ن. ص. 47.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد،ص47.

إن خالد (التاريخ / الذاكرة) أراد أن يقول لهذه المدينة قسنطينة ومنها الجزائر، تاريخها الذي تتجاهله، فأراد أن يذكرها بهؤلاء الرجال الذين أحبوها ذات يوم فدفعوا حياتهم ضريبة وأجزاء من أجسادهم عربون محبة، فخانتهم، أو تجاهلتهم لأسباب متعددة.

لقد أراد خالد أيضا أن يكتب تاريخ هذه المدينة، وتاريخ هذا الوطن الذي تشابه في كثير من محطاته بتاريخ الشقيقة فلسطين. فكان (زياد) الشاعر الفلسطيني رمزها في هذه الثلاثية.

وهكذا، بطريقة الاسترجاع، والتذكر، والغوص في أعماق الذات، و الاسشراف حاولت (أحلام مستغانمي) أن تنقل موضوعات، وقضايا ثلاثيتها في قالب ما أطلق عليه مصطلح (الرواية الجديدة)عن طريق النقد، والتماهي، والأخذ من الواقعية، والراهن الجزائري، متبعة بعضا من الرومانسية في بعض أجزاء ثلاثيتها.

فمثلا هي تعود، وعلى لسان أحد شخصياتها(خالد بن طوبال) الذي يسأل بدوره المدينة التي يعشقها فيقول: "عن أي رجل منا تراك كتبت؟ من منا أحببت؟ ومن...منا ستقتلين؟ ولمن تراك أخلصت، أنت التي تستبدلين حبا بحب، وذاكرة بأخرى، ومستحيلا بمستحيل؟ وأين أنا في قائمة عشقك وضحاياك؟(...) تراني النسخة المزورة لـ(سي الطاهر) تلك التي لم يحولها الاستشهاد إلى نسخة طبق الأصل؟ تراني الأبوة المزورة...أم الحب المزور؟ "[1]، فخالد (التاريخ و الذاكرة) يسأل هذه المدينة عن أي الرجال أحبت أكثر، عبر سنوات تاريخها.أكانوا رجال نوفمبر 1954 ، أم رجال نوفمبر 1988. أم رجالا آخرين لا يعرفهم .و لمن تدين هذه المدينة المرأة ومن يمثل ذاكرتها، وحبها... ويعود ليسألها ثانية عن الذي صنع مجدها وأحياها بعد موت أكيد.

و(زيان) الصورة طبق الأصل أو الوجه الثاني لـ(خالد بن طوبال) يسأل المدينة قسنطينة عما إذا كان النسخة المزورة لخالد الذي استطاع أن يكون امتدادا للنسخة الأصلية لـ (سي الطاهر) شهيد الوطن، وجرح الذاكرة، لكنه لم يستطع أن يبلغ درجة التطابق معه حد التماهي الكلي. ليسأل نفسه مرة أخرى عن حقيقة علاقته بهذه المدينة ليرى نفسه ربما

(1)مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 48.

الأبوة المزورة، أو التاريخ المزور لهذه المدينة التي تعشق التغيب، والتمييه، والتزوير...الخ على أيدي بعض من رجالها الذين يدعون فائض حب تجاه هذا الوطن الذاكرة، الوطن التاريخ.

إذن، هكذا وعلى طريقة كتاب الرواية الجزائرية الجديدة قدمت لنا (أحلام مستغانمي) ثلاثيتها: (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) فبدأتها من نهايتها وهذا ما نسميه البنية الحلزونية في الرواية لتترك لعمليات الاسترجاع، التذكر، الاستشراف، والعودة إلى الحاضر... فضاء واسعا للسرد، فخلال ما يقارب تسعة وأربعين صفحة(49) قدمت لنا الروائية ملخصا تقريبيا[*] للثلاثية بأكملها .لتبدأ في الصفحة الخمسين (50) منه مباشرة في سرد حكايات، وقصص أبطالها. الواحد تلو الآخر بشكل غير مرتب ومنظم في الغالب. فقد تروي حكاية على لسان إحدى شخصياتها، وفي منتصفها أو أولها تتوقف بتذكرها قصة أخرى لتحكيها، وربما تنتقل إلى قصة ثالثة... وهكذا لتعود إلى القصة التي روتها في بداية سردها.. وفي هذا اللانظام و اللاترتيب وجدت الرواية الجزائرية الجديدة فضاء رحب شكلت منه مضامين، ومواضيع واقعها المشتت، وفرد مجتمعها الممزق، وأحلام مستغانمي حاولت نقل كل هذا من خلال هذه الثلاثية. التي حاولت من خلالها أن تكون لسان واقعها.

2- موضوعات (تيمات) الثلاثية:

2-1- تيمة التاريخ.

إن " الرواية الجديدة متزاوجة مع التاريخ زواج وفاء، تنشد العلاقة الحميمية بينها وبينه "[1]، فهي عند كتابها " ترفض الزمن أو على الأقل ترفض سلطانه محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه ،والتشكيك في أمره بتقديمه حيث يجب أن يؤخر و بتأخيره حيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد، ولقد نشأ من رفض

(*) ينظر. م. ن. ص1...49.
(1) مرتاض عبد المالك:في نظرية الرواية،ص 30.

الزمن أو رفض احترام تسلسله في صورته المنطقية على الأقل رفض للتاريخ أيضا تحت تبريرات فكرية مختلفة " [1]، وهذا ما حاولت أن ترسمه الكاتبة (أحلام مستغانمي) من خلال ثلاثيتها.

فأول موعد رسمه القدر لـ (خالد طوبال) (التاريخ /الذاكرة) مع(أحلام)(المدينة/ الوطن) كان بعد خمسين سنة (50) في العمر "من زمن آخر وذاكرة أخرى (...) في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم "[2] يوم زارته أحلام، أو كما يحب أن يسميها (حياة) بثوبها الأبيض فكان هذا الموعد، موعدا للحب والذاكرة، فأول شيء استوقف (خالد) في هذه المرأة المدينة هو " ذلك السوار الذي يزين معصم[ها] (...) وفي عمر لحظة [يقول خالد] عادت ذاكرتي عمرا إلى الوراء إلى معصم (أما) "[3]، وفي هذا توحد بين صورة أحلام، وصورة الأم، لتصبح أحلام المدينة أحلام الأم، لأن الوطن هو الأنثى التي تحتضن أبناءها في الغالب الأعم وفي قسنطينة، والجزائر كانت الأم الثانية لخالد بن طوبال. وفي غمرة الحديث الذي جرى بين (خالد بن طوبال) و(أحلام /حياة) يكتشف خالد، وهو التاريخ لهذه المرأة المدينة ما كان إحياء ونبشا لذاكرة حاول دفنها مرارا، فكانت أحلام هي ابنة الشهيد (سي الطاهر) الفتاة التي حمل " اسمها وصية من الجبهة، حتى تونس .. [وناب] عن أبيها في دار البلدية لتسجيلها رسميا في سجل الولادات؟ "[4].

هكذا تتوقف ذاكرة خالد، لتعود إلى خمسين سنة الوراء، لأيام كانت ربما الأجمل لأنها كانت بمذاق طعم الأمل ولتتوقف به في أحزان صارت لها معنى التردي، وخيانة الوطن. ففي يوم اللقاء تنتقل أحلام بين اللوحات التي رسمها (خالد) بذراع واحدة، لأنه أهدى الذراع الأخرى ذات يوم إلى وطن كان و لا يزال يسكنه حد التطابق والتماهي. لتتوقف هذه الزائرة أمام لوحة كانت من عمرها لأنه رسمها "منذ خمس وعشرين سنة

(1) م.ن.ص 35.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد،ص 51.
(3) م. ن. ص 53.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد،ص 55.

،وكان مر على بتر ذراعـ [ـه] اليسرى أقل من شهر"[1] .فبين اللوحة، وأحلام قصص كثيرة تصل إلى درجة التطابق؛ " وها هي (حنين) (..) وجوار تاريخ رسمها (تونس57) توقيعي الذي وضعه لأول مرة (...) تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة 1957 "[2].

إذن، ففي مشاعر (خالد) تجاه أحلام، لا نستطيع أن نخرج بالعلاقة الحقيقية التي تحدث بينهما، فخالد نفسه لا يعرف حقيقة ما وقع بينه وبين هذه الفتاة القسنطينية. ففي بعض من مناجاته وصراعاته الداخلية يسأل خالد نفسه فيقول " من منكما طفلتي.. ومن منكما حبيبتي؟(...) لوحة في عمرك تكبرينها – رسميا – ببضعة أيام... وتصغرك في الواقع ببضعة اشهر لا غير"[3] ،وبهذا تصبح أحلام وكأنها (حنين) هذه اللوحة التي تمثل أحد الجسور القسنطينية. فبعد ثماني سنوات أقامها خالد بباريس، يلتقي بأحلام ليكون موعده مع الذاكرة، بالتقائه مع هذه الزائرة التي اجتمعت فيها صورة الذاكرة، والمدينة والأم، وسي الطاهر، فيخاطبها من أعماقه فيقول: " يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي ؟دعيني أضم كل من أحببتهم فيك (...) (سي الطاهر) (...) فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا في طلتك. وما أجمل أن تكوني أنت.. هي أنت! أتدرين"[4]. فبلقاء دام ربع ساعة أو أكثر بقليل، استطاعت أحلام أن تحيي بداخل خالد خمسين(50) سنة من ماضي دفين، لتغادره بعدها على أمل لقاء قد يكون.

وبالفعل كان اللقاء الذي جمعه مع أحلام (المدينة قسنطينة)، التي حين جلست أمامه فاح عطر الوطن منها. لتخاطبها روحه تترجى الرأفة حين وقع هذا اللقاء، غير المنتظر فيقول لها خالد: "يا ياسمينة تفتحت على عجل ....عطرا أقل حبيبتي، عطر أقل! لم أكن

(1) م.ن.ص 59.
(2) م. ن. ص 64.
(3) م. ن. ص.ن.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص67.

أعرف أن للذاكرة عطرا أيضا... هو عطر الوطن. مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل: عندك كاس ماء...يعيشك؟ وتفجرت قسنطينة ينابيع بداخلي "[1].

فأحلام المدينة (قسنطينة)، فجرت بداخل خالد ماضيا دفنه بأعماقه، وأحيت فيه ذاكرة، مشرعة بذلك نوافذها، وأبوابها على مصراعيها، وما كأس الماء الذي طلبته منه، إلا حبا وحياة جديدة أرادته أن يحييها بها، باعتباره الذاكرة الحية لتاريخها الماضي والحاضر، وحتى المستقبل وتتعدد اللقاءات يوما بعد آخر، وتنمو مشاعره تجاهها وتقوى لحظة بعد لحظة، ليكتشف في صمت علاقتهما أنهما يتكاملان بطريقة مخيفة، [فكان هو] الماضي الذي تجهله، و[كانت هي] الحاضر الذي لا ذاكرة له "[2]، وبين الماضي والحاضر كانت العلاقة التي تربط خالد (التاريخ /الذاكرة)، وأحلام (المدينة/ قسنطينة) التي يروي لها تاريخها، فيقول لها مخاطبا " ربحتك يوم بكيت أمامي وأنت تستمعين إلى قصتك التي كانت قصتي أيضا "[3] فتاريخ المدينة كان التاريخ الذي يرويه خالد لأحلام، (قسنطينة) التي يعترف لها بحبه فيقول: " لنفترض إذن إني أحبك"[4]. فتجيبه على نمط سؤاله الافتراضي " لنفترض إذن أنني لم أسمع! "[5]. فكأن المدينة تتنكر لخالد، ولا تريد الاعتراف له بحبها، لكن رغم هذا يواصل خالد عشقه الجنوني لهذه المدينة التي يرى فيها " نساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن، وفي ملامحهن، وفي ثيابهن وفي عطرهن، وفي خجلهن وفي جرأتهن، نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت نساء كلهن أنت"[6] فقسنطينة هي المدينة التي يرى فيها خالد صور بقية المدن الأخرى التي تكون خريطة الوطن –الجزائر-. فبين قسنطينة، وهران، وعنابة، وبسكرة ...الخ لا يوجد فرق .لأنها مدن تعود لوطن واحد اسمه الجزائر وامرأة واحدة اسمها(أحلام).

(1) م. ن. ص. 85.
(2) م. ن. ص 102.
(3)مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 102.
(4) م. ن. ص 138.
(5) م. ن. ص 139.
(6) م. ن. ص 141.

إذن، تعود أحلام إلى الجزائر، ليبقى خالد في باريس فيتحول " في أيام إلى لوحة يتيمة على جدار"[1] لكن هذا الغياب لم يدم طويلا، لأن خالد كان على موعد مع القدر. فذات سبت رن الهاتف، بتوقيت نشرة الأخبار المسائية ليفاجأ بـ(سي الشريف) الذي يدعوه إلى زيارة قسنطينة لحضور حفل زفاف أحلام فيقول: "هل ستقضي عمرك في رسم قسنطينة؟ ثم ألا يسعدك حضور زواج ابنة سي الطاهر؟ إنها ابنتك أيضا "[2]. فكان هذا الخبر بمثابة زعزعة قوية لأعماق ذاكرة خالد. فبعد أن أغتصبت أحلام-المدينة قسنطينة، ومنها الجزائر- ذات يوم من طرف شخص اسمه الاستدمار الفرنسي، والسلطة اليهودية، هاهي اليوم تغتصب بطريقة شرعية اسمها(الزواج). فلقد أعطاها (سي الشريف) إلى (سي ...)(...)كان رجل الصفقات السرية،والواجهات الأمامية، كان رجل العملة، والصفقات والمهمات الصعبة ،كان رجل العسكر، ورجل المستقبل"[3] وهكذا ليحدد الزفاف في " 15 يوليو "[4] هذا الزواج الذي كان بمثابة "صفقة قذرة "[5]، قامت على أساس مصالح ذاتية، شخصية لا أكثر ولا اقل .لكن رغم هذا ذهب خالد إلى قسنطينة لحضور هذا الزواج الذي رأى فيه حبيبته(أحلام) " أميرة أسطورية، مغرية شهية(...) مرتبكة .. مربكة، بسيطة..مكابرة "[6]. وهكذا كانت الجزائر .من قبلها عروس البحر الأبيض المتوسط.وعذراءه، الأرض البكر التي تنافست عليها الاحتلالات منذ عهود قديمة. وهكذا وبعد هذه الفجيعة التي حضرها خالد (التاريخ/ الذاكرة)، ووقع عليها لتبدأ هذه المدينة (أحلام) حياة جديدة تحت اسم جديد اسمه الزواج الشرعي أو (الديمقراطية أو التعددية الحزبية)، ليغادرها فيما بعد إلى باريس لينظم حياته من جديد من خلال هذا (النظام أو الزواج). وبعد " ست سنوات على ذلك السفر، على ذلك اللقاء، على ذلك الوداع"[7] و(ذات

(1) م.ن.ص.179.
(2) م. ن. ص 269.
(3) م. ن. ص 270.
(4)مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 271.
(5) م. ن. ص 272.
(6) م. ن. ص 353.
(7) م. ن. ص 383.

يوم من أكتوبر 88. جاء خبر موته هكذا صاعقة"[1]، ليعقد له حسان أخوه المغتال موعدا آخر مع القدر، ومع الذاكرة. "ها هي ذي قسنطينة مرة أخري "([2])تطلبه ليعود إليها من باريس إلى الجزائر العاصمة ليحمل إليها جثة (حسان)، فيقول لها: "أيتها الصخرة الأم .. فاشرعي مقابرك، وانتظريني سآتيك بأخي"[3]

هكذا إذن تنهي أحلام مستغانمي قصة خالد (التاريخ/ الذاكرة)، وأحلام (المدينة /قسنطينة) في روايتها (ذاكرة الجسد) لتواصلها في جزئها الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) فتلخصها لنا الروائية، فيما يقارب الستة وعشرين صفحة (26). لتبدأ بعدها في سرد بقية الحكاية. التي يكتشف القارئ أنها حكاية وهمية، جاءت على لسان امرأة تتوهم لقاءات، وتعيش داخل أحلام ،وآمال كلها كانت من نسيج خيالها، حكايات وقصصا كان يمكن أن تكون واقعية فعلا. فيأتي اسم زيان ليأخذ اسم (خالد)، وينتقل السرد من (خالد) إلى أحلام المدينة، المنهكة والمتعبة حد التأزم النفسي. فتواصل أحلام قصتها، وهي الكاتبة التي تنتظر (خالد) أو (زيان) التاريخ و الذاكرة التي تحييها. ففي انتظارها له تقول: هو "رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحيات دونه؟ وثمة هدنة على الحب، مزقها حبه، ومقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده، وأبواب موارية للترقب "[4]. فتصبح الحواس في هذا الجزء من الثلاثية ،وسيلة للتعامل الوحيد بين (أحلام) ،و(زيان) وخاصة أنه كان " رجل اللغة القاطعة ، كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك. تراوح بين (طبعا) و(حتما) و(دوما) و(قطعا) "[5] – وهي فصول الرواية (فوضى الحواس).

لقد كتبت أحلام بعد سنتين من زواجها قصة أحبتها فالكتابة عندها هي " كالحب هدية تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها"[6]. فتبدأ قصة (أحلام) و(خالد) عند نهاية قصتها التي

(1) م. ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص 391.
([3]) م. ن. ص. ن.
(4) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، منشورات ANEP، الجزائر، ط 2004، ص 10.
(5) م. ن. ص18.
(6) م. ن. ص24.

كتبتها باختيار موعد بين بطليها " في سينما أولمبيك "[1]، وبفضول امرأة خطر ببال أحلام أن تبحث " إن كانت هذه القاعة موجودة حقا "[2]، ولسخرية القدر منها مرة أخرى، تقع أحلام تحت وقع المفاجأة لوجود هذه القاعة فعلا، " حيث تعرض فيلما أمريكيا بعنوان (Dead poets society) (...)حلقة الشعراء اللذين اختفوا "[3].

وتطلق أحلام العنان لمخيلتها فتقول: " أتراهما كانا سيلتقيان حقا، وبماذا كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب "[4]. وبهذا تعري أحلام مستغانمي ذاتها. من خلال أحد شخصياتها، (أحلام أو حياة) لتتركها تتكلم كما تحس لتبدأ رحلتها مع هذا الرجل الذي كان مجرد شخصية في رواية كتبتها، فتقع في حبها، وعشقها إلى درجة الهذيان. لأنها تشبه شخصا أحبته ذات يوم، وعنه تقول: " في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني ما دام ليس إلا بطلا في قصتي"[5].

فهذه المدينة – أحلام- كان من المفروض عليها أن تعرف هذا التاريخ – خالد- لأنه مجرد تاريخ كتبته هي بذاتها، وصنعته ببطولات أبنائها، وشوهته بحماقات أبنائها أيضا. وهكذا لتتطور العلاقة بين (أحلام)، و(خالد) عبر تلك الرواية التي كانت تكتبها، فتقول: " ها نحن في موعدنا الأول نفسه نواصل قبلة أمام المكتبة إياها (...) أحب مصادفة هذه القبلة (...)العابرة لقصتين(...) يبدأها رجل وهمي في كتاب ...ويواصلها في الحياة رجل آخر تطابق مع الأول"[6]. فهذان الرجلان هما جيلان يفصلهما زمن، وتحفظهما ذاكرة، ليكتبهما التاريخ. فجيل الثورة ورجاله، يقابله جيل الاستقلال ورجاله أيضا، وبين الجيلين توجد مساحة الذاكرة، والتاريخ.

إن أحلام (المدينة) تواصل عبر أحرف هذه الرواية طقوس حبها وعشقها لهذا الرجل (التاريخ) الذي كانت تجهله، لتكتشف وفي غفلة من ذاكرتها أن اسمه (خالد بن طوبال) فتقع

(1) م. ن. ص 31.
(2) م. ن. ص32.
(3) م. ن. ص33.
(4) م. ن. ص35.
(5) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص 355.
(6) م. ن. ص 185.

بهذا في حيرة ماإذا كان هذا الاسم هو " اسمه الأول أم اسمه الثاني؟ "[1] لتصل في الأخير إلى أن هذا الكائن الورقي الذي صنعته في روايتها هو " كائن (...) [عاشت] معه أربع مئة صفحة وما يقارب الأربع سنوات "[2] ليفترقا فيما بعد لتبدأ عمرها " دونه من ذلك الحين "[3].

" ثمانية اشهر"[4] وأحلام تعيش تحت تأثير هذا الحب الوهمي الذي سيطر على تفكيرها، وأوصلها إلى درجة الهذيان، والإنشطار الداخلي ليختفي فيما بعد هذا الرجل من أوهامها التي تسيطر عليها بعد أن " فرش حقولا من الألغام في كل الطرق "[5] فالمدينة قسنطينة بدأت تعاني فجأة من (خالد) هذا (التاريخ/الذاكرة) الذي جاء كي يذكرها بماضٍ تناسته وحاضر تحاول قتله لتغيب مستقبله. وتبقى أحلام مع حيرتها وتساؤلاتها، فتقول: "هل أمارس الحب إذن؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة بذريعة صوت رجل تمنيت أن أكون له يوما .....ولم أكن"[6]. وهكذا ينتهي هذيان (أحلام) مع هذا الرجل (المعروف، المجهول) (الغائب، الحاضر). الذي عاشت معه خلال هذا الجزء من الثلاثية .

إن (أحلام مستغانمي) تنقلنا، وعبر أحرف الجزء الأخير من الثلاثية-(عابر سرير)- إلى فضاء النهايات الذي نلتقي فيه من جديد بالشخصيات التي عشنا معها أحداث هذه الثلاثية.

فكيف واصلت (الروائية) أحداث حكايتها؟

إن الكاتبة (أحلام مستغانمي) تعود في الجزء الأخير من الثلاثية – (عابر سرير)-، إلى الطريقة السردية التي اعتمدتها في الجزء الأول - (ذاكرة الجسد) -. تعود لسرد حكايتها على لسان (خالد) أو (زيان) بعد أن كان ذلك في جزئها الثاني - (فوضى الحواس)- على لسان (أحلام) أو (حياة).

---

(1) م. ن. ص 266.
(2) م. ن. ص 274.
(3) م. ن. ص.ن.
(4) م. ن. ص 306.
(5) م. ن. ص355.
(6)مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص 355.

فتبدأ الكاتبة روايتها بملخص، كما فعلت في الروايتين (الأولى والثانية) ويعود خالد(التاريخ /الذاكرة) في رواية (عابر سرير) في صورة (زيان) الصحفي الذي تلقى رصاصتين في ذراعه اليسرى وهو يحاول " التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988 "[1]، هذا المصور الذي وقع في عشق هوسي لأحلام (حياة) حين قرأ كتابها (ذاكرة الجسد) الذي أهداه له عبد الحق حين كان في المستشفى. وكان هذا الحدث أو اللقاء، الذي تم بين (زيان) و(أحلام) بمثابة النار التي زادت حرائقه تجاه هذا الوطن، وهذه المدينة التي تمنى (خالد) أو (زيان) وهو التاريخ والذاكرة أن لا يغادرها فيقول: " هي التي لم [أحلم] بالإنجاب من سواها كان [لي] معها دوما (حمل كاذب)(...) إن كنت أجلس اليوم لأكتبها، فلأنها ماتت بعدما قتلتها، وعدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب"[2].

إن (زيان) أو(خالد) يشعر بذنب عدم قدرة محافظته على مدينة قسنطينة ومنها الجزائر. وهو الوالد، والتاريخ، الذي كتبها ذات نوفمبر 1954 ليشهد على مرأى من عينيه في مظاهرات أكتوبر 1988، وهو المصور الذي كان شاهدا وناقلا لتفاصيل موتها عدة مرات، ليقرر (زيان) فيما بعد الكتابة كما قررها ذات يوم (خالد) في (ذاكرة الجسد) وواصلتها (أحلام /حياة) في (فوضى الحواس)، ليحاول إكمالها (زيان) في (عابر سرير)، يقول: " لهذا [أكتب] هذا الكتاب من أجل الشخص الوحيد الذي لم يعد بإمكانه اليوم أن يقرأه، ذلك الذي ما بقي منه إلا ساعة أنا معصمها وقصة أنا قلمها"[3]. وكأن (خالد بن طوبال) أخذ مكان (سي الطاهر) الذي كان رمز الثورة التي بقي منها ساعة أو مساحة زمنية للذاكرة نحتفل بها في زي عسكري، وألوان وطنية زاهية وخطابات سياسية ثورية منمقة،ليترك مكانه وهو (التاريخ/الذاكرة) ليشغله، ويواصله (زيان) – ذاكرة نوفمبر أو أكتوبر 1988، وتبقى (أحلام /حياة)وهي (مدينة قسنطينة) في انتظار اللقاء الذي سيجمعها بـ (خالد)أو (زيان) ثانية .وبالفعل وبعد غياب سنتين يكون اللقاء مرة أخرى فـ " كان آخر

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 18.
(2)مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 21.
(3) م. ن. ص 24.

مكـان [توقع خالد أن تراه] فيه هو باريس، في معرض رسام أنكرت وجوده خـارج كتـاب "[1].

إذن، المدينـة (أحـلام/حيـاة) أو(قسـنطينة) تنكـرت لأبنائهـا، لتحـتفظ بهـم داخـل كتـاب اسمه التاريخ ،وتقتلهم في كتاب اسمه (الروايـة) أو (الواقـع و الحيـاة)، فـأحلام المدينـة تتعمد تغييب، وقتل هذا التاريخ و تعترف بهذا فتقول: " لو لم أقتله لقتلني، مـا قست عليـه رجل إلا ازدادت فجيعتـي كـان لا بـد أن يمـوت، جمالـه يفضـح بشـاعة الآخـرين"[2] فخالـد هـو الـذي أحبهـا بصـدق. واسـتعد للمـوت أمـام قـدميها، هـو التـاريخ الـذي فضـلت تجاهلـه عـن طريـق أبنائها، لأنه أصبح أكبر من دائرة حبها، وصدقها. فهو الذي كان يرويها بصدق. فكـان رجـل نوفمبر 1954، و لا يمكن لهذا الرجل الصـادق أن يعيش مـع رجـال أكتوبر 1988 – أو منافقي ما بعد الاستقلال- لذا فضلت أن تختار له ميتة سمتها ميتة (التجاهل والنسيان).

وتواصـل أحـلام علاقتهـا (بخالـد بـن طوبـال) عن طريـق (زيـان) وجهـه الثـاني الـذي رتب القدر له لقاء معها.فيقول عنها: "جلست رفقة قسنطينة أنتظرها، أو هكذا ظننت حتـى أطلت كبجعة سوداء.. كأنها في كل ما ترتديه ما ارتدت سوى ملاءتها. وإذ بها قسنطينة"[3]. ففي لقائه معها أهداها فستانا أسود. اشتراه من مبلغ المكافأة التي تحصل عليها نتيجة صـورة التقطهـا ذات أكتـوبر 1988، وبهـذا يكـون قـد أهـداها ثوبـا آخـر للحـداد.وفـي غمـرة حـرارة الفرحة باللقاء. كانت همسات الحب، والقبلات. فزيـان بجائزتـه هذه أهدى الجزائر مسـاحة أخرى للألم لأن هـذه الجـائزة والمكافـأة اتخـذتها بـاريس كوسيلة للانتقـام مـن قسـنطينة ومنهـا الجزائر.

وفي " الساعة التاسعة والربع بعد الشجن "[4] كان رنين الهاتف الذي ينبئ العاشقين – أحلام وزيان – باحتضار (خالد بن طوبال)، لكن وفي غفلة زمن منهما، يصر (زيـان) علـى عدم الرد ويفضل استدراج (أحلام) للحديث عنه لأنه "خسرها فـي الماضـي لفرط إخلاصـه

(1) م. ن. ص 188.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 211.
(4) م. ن. ص 215.

لها، ثم أصبح جديرا بغيرتها منذ تلقفته فرانسواز، تماما كما أصبح فنانا جديرا بالاهتمام في الجزائر منذ غادرها"[1] فخالد (التاريخ / الذاكرة) فقد أحلام (المدينة/قسنطينة) لفرط حبه لها وإخلاصه ،وأصبح جديرا بغيرتها حين احتضنته باريس (فرانسواز) في متاحفها، وجامعاتها، ومصانعها ... خاصة وهو الرجل الفنان المجاهد الذي أهدى ذراعه ذات يوم لها.فتفقده في باريس، لتحاول استعادته مرة أخرى عن طريق أحلام (المدينة /قسنطينة)، و(الوطن/ الجزائر).

" الساعة الثانية "[2] يتوجه زيان إلى المستشفى لزيارة وجهه الآخر (خالد بن طوبال) ليتفاجأ بعدم وجوده في غرفته، فيتذكر قوله ذات يوم " قد لا تجدني في هذه الغرفة ، وقد أنقل إلى جناح آخر (...) أنا هنا (عابر سرير)"[3] فخالد وهو (التاريخ) في صيرورة دائمة لا يكفي كتاب لاحتوائه ،ولا ذاكرة واحدة لسرده. وخالد بالفعل كان (عابر سرير) أو عابر محطات حياة هذه المدينة التي تنام لتغيب تاريخها وتنساه. يموت خالد في هذا المستشفى بعد أن يورث (زيان) أشياءه الخاصة فأهداه " بيته، نساءه، وأشياءه"[4] ليتماهى (زيان) في شخصه فيقول: " يوم قرأت سيرة ذلك الرسام [خالد] وجدتني أتماهى معه في أمكنة كثيرة من تلك القصة [ذاكرة الجسد] تمنيت أن أكرر حياته بما تستحق الإعادة من ذكاء "[5] ليعود زيان (خالد) إلى نقطة البداية التي عاشها ذات يوم حين حمل رفاة (حسان) أخيه الذي قتل على أيدي إخوانه الجزائريين المسلمين لأنه في نظرهم كان زنديقا، يستحق الموت، فيعود مرة ثانية ليحمل رفاة (خالد) أو ليحمل رفاته وخيبته إلى المدينة التي عشقها منذ الأزل. قسنطينة التي فتنته، وأغوته، حد الخطيئة.

إذن، بهذا يكون موت، (خالد) هو موت (زيان)، وأحلام (حياة) هي المدينة التي احتضنتهم بحب، ودفعتهم للخيانة مع (فرانسواز) أو (كاترين) – باريس- لتطلبهم للعودة إليها،أحياء أو جثثا. فكما حمل خالد بن طوبال (التاريخ / الذاكرة)، تاريخ مدينة، وكفاح

(1) م. ن. ص 219.
(2)مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 230.
(3) م. ن. ص 231.
(4) م. ن. ص 233.
(5) م. ن. ص 234.

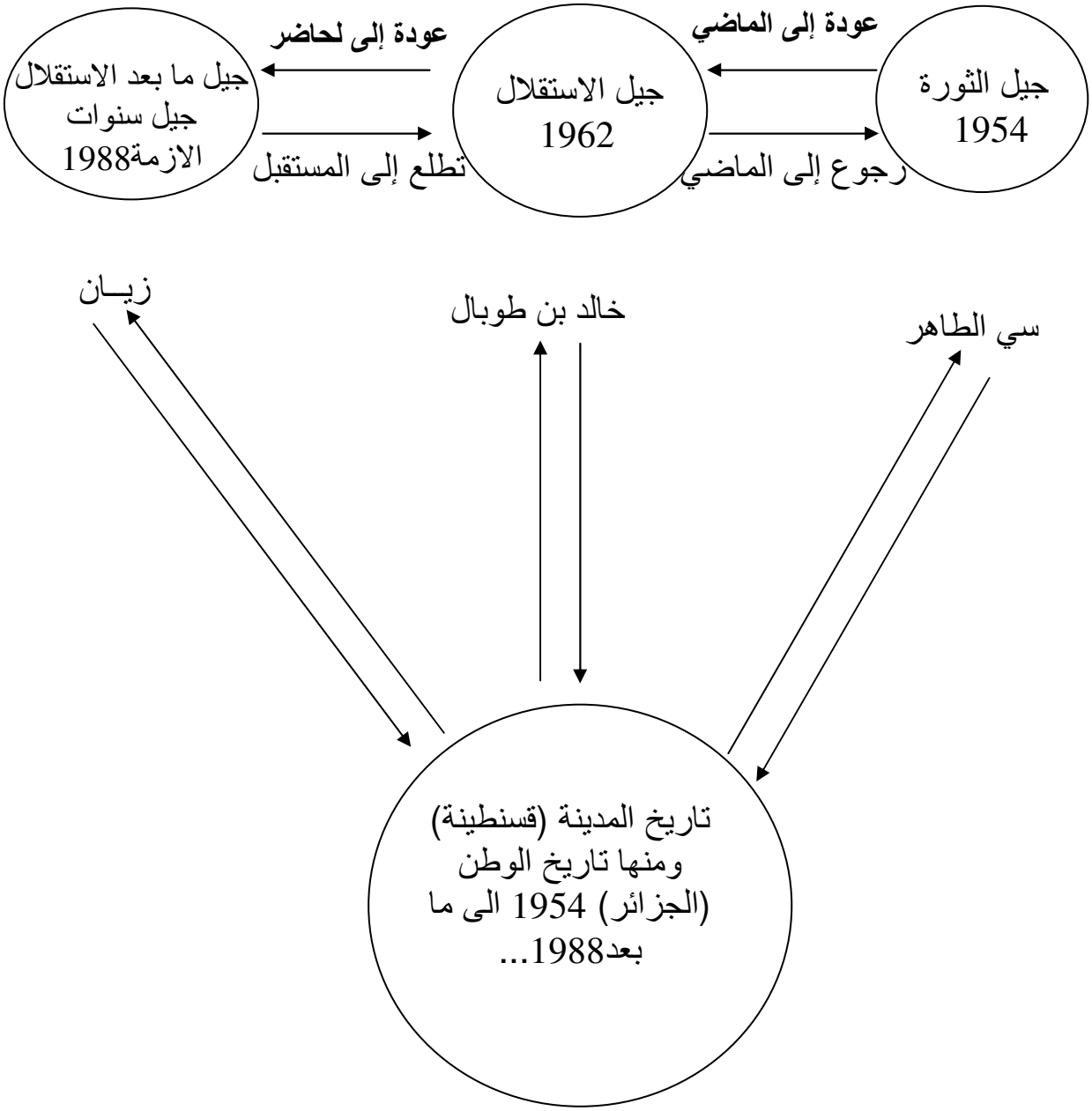
شعب نوفمبر 1954، حمل (زيان)، عار وطن وخيانة (أبناء) أكتوبر 1988. وشتان بين الحملين (فزيان)عاد إلى قسنطينة حاملا جثته أو جثة " رجل يدعى خالد بن طوبال"[1].

هذا الرجل الأسطورة الذي استعاد اسمه وهو (التاريخ/ الذاكرة) بمجرد أن اجتمع حوله: (ناصر) الابن الشرعي لهذه (الذاكرة / التاريخ). و(زيان) الحياة الثانية التي عاد فيها (خالد)، و(أحلام) (المدينة/المرأة) الجسد، والأرض التي احتضنته كشخص حي، وكجثة ميتة.

(1) م. ن. ص 287.

الشكل01:

تيمــة التاريــخ



إن تيمة التاريخ لدى الروائية كانت في حالة صيرورة متواصلة عبر الأجيال متوارثة بينهم ، فجيل الثورة – سي الطاهر- يعطيها لجيل الاستقلال – خالد بن طوبال- الذي بدوره يسلمها لجيل ما بعد الاستقلال – زيان- وفي هذه العمليات الانتقالية كانت الصيرورة التاريخية غير مرتبة و لا متسلسلة ،فانطلاقة الكاتبة كانت من جيل الاستقلال مع خالد بن طوبال الذي كانت ذاكرته بؤرة محورية في عملية السرد التاريخي وذلك بواسطة عمليات الاسترجاع، والاستشراف عن طريق عمليات العودة، والتوقف، والتطلع غير المرتبة لتنصب كلها وتنصهر في بوتقة تاريخ المدينة قسنطينة، ومنها الوطن الجزائر، الذي جعلت الكاتبة من سير حيواة شخصياته محطات كبرى لتاريخ الجزائر، فحياة(سي الطاهر) كانت تاريخا لمرحلة الثورة بكل متناقضاتها، وحياة(خالد بن طوبال) كانت تاريخا لمرحلة الاستقلال بكل تطلعاتها وآمالها، وخيباته. أما حياة (زيان) فكانت تاريخا لمرحلة ما بعد الاستقلال مرحلة الخيبات والأزمات والتمزقات وحتى التطلعات والآمال.

إن في سيرة حياة كل من سي الطاهر، وخالد بن طوبال، وزيان... اللبنات الأساسية التي اعتمدتها الروائية في سردها التاريخي فبنت من خلالها تاريخ خمسين سنة من تاريخ الجزائر. عبر ثلاثة أجيال (جيل الثورة، وجيل الاستقلال، وجيل ما بعد الاستقلال). و(أحلام)،(حياة) المدينة قسنطينة والوطن الجزائر، يقول زيان: " فمنذ اجتمعنا حوله استعاد اسمه الأول، وبهذا الاسم يعود إلى قسنطينة "[1].فبكل هؤلاء لا تستطيع الجزائر أن تستعيد مجدها، وتاريخها الذي بدأه (سي الطاهر)- الثورة- لتحاول بناء مستقبلها من خلال (خالد، وزيان، وناصر، وأحلام...ا لخ).

إذن، هكذا تنتهي قصة حب، وعشق (أحلام/حياة) مع (خالد بن طوبال) الأسطورة ببداية قصة حب ربما ستكون أعنف من الأولى ليواصلها خالد أيضا في صورة (زيان) الذي سكنته هو الآخر قسنطينة فيقول فيها زيان هي: " امرأة داخلة في خياشيم ذاكرتي،

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 287.

مخترقة مسام قدري، أتعثر بعطرها أينما حللت، ما كانت(حياة).. إنها الحياة "[1]. فقسنطينة إذن هي إكسير الحياة الذي منحته لخالد ليواصل حياته داخل جسد (زيان). وهكذا لتحط به الذاكرة وبعد رحلات المد، والجزر، والتوقف ... في محطة أخرى، ومطار آخر للذاكرة . في " مطار محمد بوضياف، قسنطينة "[2] هذا الرجل الثوري السياسي الذي حكمته الجزائر ما يقارب" 166 يوما "[3] لتختار له ميتة علنية أمام عيون الآلاف من المشاهدين عبر شاشة التلفزيون لا لشيء. سوى أنه رجل ثورة جاء ليدخل دهاليز السياسة. إذن، كيف كان الخطاب الروائي ذو المنظور السياسي عند كتاب الرواية الجزائرية الجديدة، وعند أحلام مستغانمي بالخصوص؟

2-2- تيمة السياسة:

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 316.
(2) م. ن. ص 319.
(3) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص 337.

لقد عرف الخطاب الروائي الجزائري " تحولات كثيرة ، وقد حاول هذا الخطاب في نهاية الثمانينيات الخروج من سياسة النظرةالأحادية والقوالب الايديولوجية حيث كانت أعمال الروائيين تعبيرا عن أزمة البلاد والشعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب الأدب الأزمة، فمع التسعينات أضحى يعالج أزمة، وتحول اهتمام جل الروائيين الجزائريين الى التعبير في رواياتهم عن الحالة الراهنة (...) بتوفير حد كبير من المستوى الجمالي [الذي تمثله] أحلام مستغانمي أحسن تمثيل"[1].

إن ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس) و(عابر سرير) قد تطرقت إلى العديد من القضايا السياسية، وعالجت بعضها عبر الف وثمانية وتسعين (1089) صفحة وكانت البداية مع أحداث اكتوبر 1988 تقول: " 25 أكتوبر 1988، عناوين كبرى، كثير من الحبر الاسود، كثير من الدم وقليل من الحياء "[2]، وبهذا تكون الكاتبة قد اختارت هذا التاريخ – أكتوبر 1988- تاريخا للانطلاق في كتابة ثلاثيتها ليكون التاريخ الذي تنعش به ذاكرة أحد شخصياتها (خالد بن طوبال)، الرجل التاريخ والذاكرة ليعود بهذا إلى أيام الثورة، وأيام الكفاح، والنضال السياسي، مع (سي الطاهر) رمز الثورة والجزائر.عاد بذاكرته إلى أيام " سجن الكُديا "[3] حيث كان، و " ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 8 ماي 1945 "[4].

فأيامها اكتظت هذه السجون " بالسياسيين ، وسجناء الحق العام في زنزانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا "[5]. وحينها كان الالتقاء بين هؤلاء السجناء، فبحماقة السجن هذه التي ارتكبها الاستعمار " وجد بعض السجناء السياسيين (...) فرصة للتعرف على بعض، ووقتا كافيا للتشاور، والتفكير في أمور الوطن، والتخطيط للمرحلة القادمة "[6]. هذه

(1) بعلي حفناوي: هاجس الحداثة واشكالية العنف في راوية جيل الأزمة، ص123، 124.
(2) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 15.
(3) م. ن. ص 30.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 31.
(6) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص31.

المرحلة التي تعني بها أحلام مستغانمي مرحلة الثورة، أو التخطيط للفاتح من نوفمبر 1954، الذي تسابقت إليه الأرواح طالبة الإستشهاد أو الحياة مع الحرية.

أما في " سنة 1955 وفي شهر أيلول بالذات [التحق] بالجبهة "[1] خالد بن طوبال ليكون جنديا في صفوفها، وليصبح رجلا ثوريا على يدها. وبعد معركة ضارية خاضها ضد العدو، تنقلب حياته " بعدما اخترقت (ذراعه) اليسرى رصاصتان "[2] لتأخذ منحى آخر غير الذي كان يرسمه. فينتقل إلى تونس، ومنها إلى باريس حيث كان موعده مع القدر. وفي باريس، وأثناء إقامته لمعرض الرسم كان لقاؤه مع (سي الشريف) أخ (سي الطاهر) الشهيد. الذي أخذ يبرر غيابه المتكرر الذي لاحظه خالد فيقول:" كنت أدري غيابه (...) كنت أدري أن طرقنا تقاطعت منذ سنين عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية وأصبح هدفه الوحيد الوصول الى الصفوف الأمامية "[3].

فـ (سي الشريف) أراد أن يتبوأ الصدارة في الكراسي الأمامية للسلطة . فلم يكفه تاريخ الأخ (سي الطاهر) المجاهد ، والشهيد الذى كان عليه أن يتخذ طرقا أخرى حتى ولو كانت غير شرعية " وكان عليه التأقلم (...) للوصول "[4] وبهذا يكون قد باع جزءا من ضميره، حاله كحال العديد ممن جعلوا السلطة نصب أعينهم .

كما تتحدث أحلام مستغانمي أيضا عن سياسة الدولة الجزائرية بعد الاستقلال، إذ أصبحت لا تفرق في نظرها بين ما هو سياسي، وما هو ثقافي، وما هو لهو ومجون. وفي هذا تقول روائيتنا وبنوع من السخرية على لسان خالد بن طوبال (الذاكرة /التاريخ) الرجل الفنان: "ماذا يمكن أن يقدم معرض للوحات من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الإنفجار بل الإنتحار"[5]. فتصور لنا أحلام صورة الجزائر وهي تمشي في طريق حتفها لتضيف وعلى لسان بطلها (خالد) - دائما - "سنة 1969 ، وفي عز الفراغ والبؤس الثقافي (...) اخترع أحدهم وفي بضعة أيام، أكبر مهرجان عرفته الجزائر وإفريقيا

(1) م. ن. ص33.
(2) م. ن. ص 35.
(3) م. ن. ص 57.
(4) م. ن. ص 58.
(5) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 180.

كان اسمه (المهرجان الإفريقي الأول) دعيت اليه قارة وقبائل إفريقية بأكملها لتغني وترقص – عارية أحيانا – في شوارع الجزائر" [1]. فالملايير من الدولارات تصرفها الجزائر على أشياء تزيد من ظلامية هذا الوطن وتزيد من خيباته لتصل به الى هاوية الانكسار.

تنتقل أحلام مستغانمي إلى قضية أكبر من هذه هي القضية الفلسطينية لتمثلها في شخص زياد الشاعر الفلسطيني الذي " كان ينتهي كالعادة بشتم تلك الأنظمة التي تشتري مجدها بالدم الفلسطيني، تحت أسماء مستعارة كالرفض ، والصمود "[2] (فزياد) كان يفضل الموت على الخضوع للمستعمر الاسرائيلي، اليهودي، وفي غمرة كل هذا يكون لقاؤه (بأحلام / حياة) هذه المدينة (قسنطينة) والوطن (الجزائر). فيقع نوع من العشق الجنوني بينهما، لأنه رأى في ما تعيشه هذه المدينة، تشابها حد التطابق بين شعبيهما.

فخالد وهو (التاريخ / الذاكرة)، كان يحكيهما دون أن يعرف ذلك، ودون قصد، يقول: " كنت أكتشف بحماقة أنني صنعت قصتكما بيدي، بل وكتبتكما فصلا، فصلا بغباء مثالي، وإنني عاجز عن التحكم في أبطالي"[3] فخالد هو تاريخ الجزائر مع مستدمرها الفرنسي، ليتعدى هذا الى تاريخ فلسطين مع محتلها الإسرائيلي، اليهودي وبالتالي كان الحديث عن التخاذل العربي، وزياد ابن فلسطين، كان رجلا يؤمن بقضيته، وكان يدرك أنه مع الموت وجها لوجه لا محالة، فكان دائما يقول لخالد بن طوبال: " لنا في كل وطن مقبرة .. على يد الجميع متنا.. باسم كل الثورات وباسم كل الكتب "[4] لتكون فلسطين مقبرته ومأواه الأخير الذي استشهد فيه من أجل حرية تراب كان يؤمن بأنه لفلسطين لا غير.

أما عن العدوان الإسرائيلي، فتقول أحلام عن صيف 1982: "جاء اجتياح إسرائيل المفاجئ لبيروت في ذلك الصيف، وإقامتها في عاصمة عربية لعدة أسابيع .. على مرأى

(1) م. ن. 181.
(2) م. ن. ص 197.
(3) م. ن. ص 203.
(4) م. ن. ص. ن.

من أكثر من حاكم.. وأكثر من مليون عربي.."[1] وفي هذا إشارة واضحة الى التخاذل العربي، وتواطؤ بعض حكام البلدان العربية مع اليهود.

إن أحلام مستغانمي تواصل تعريتها للأوضاع السياسية التي عاشتها وتعيشها البلاد (الجزائر) وتتعداها إلى البلدان العربية في جزئها الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس). فعن أوضاع البلدان العربية خلال التسعينيات تقول: " أن تشتري جريدة عربية ذات حزيران من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأمة ، فأنت تعرض نفسك لذبحة قلبية"[2]، لأن معظم هذه البلدان كانت تعاني ولا تزال إلى حد يومنا هذا اضطرابات سياسية، وعمليات إرهابية اغتيالية، هذا بالإضافة إلى بعض السياسات التي اتبعتها هذه البلدان فكان من نتائجها تشويه التاريخ وتزييفه، وتغييبه. وعن أخبار هذه البلدان تقول أحلام مستقرئة لأهم العناوين التي صادفتها " استمرار محاصرة مخيمي (الميه و ميه)، و(عين الحلوة الفلسطينية من طرف الجيش اللبناني)، (العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم)، (الاعدامات مستمرة في الكويت في حق رعايا عرب)، (إسقاط ديون مصر)"[3]. بقراءة أولية فقط نجد أن معظم هذه العناوين تضم تجاوزات تقوم بها بلدان عربية ضد بعضها البعض: (فلسطين، ولبنان، والعراق، ومصر، والكويت...الخ) وكأنها بهذا تقول بأن العربي هو الذي يقتل، ويخيف...أخاه العربي. هذا بغض النظر عن الدوافع التي دفعته إلى ذلك.

أما عن أوضاع جزائر التسعينيات فتقول: " أن تشتري جريدة جزائرية في ذلك التاريخ (حزيران 1991) نفسه، تجمع صفحاتها الأولى بين خيباتك الوطنية والقومية"[4]. فالعمليات الإرهابية والإغتيالات، والتجاوزات السياسية، كانت هي العناوين الكبرى لواقع تعيشه البلاد، فـ" (السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد العيد الأضحى)،

(1)مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 245.
(2) م. ن. ص 154.
(3) م. ن. ص 155.
(4) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص155.

(اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية)، (جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني ، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح) "[1].

كل هذه الأحداث جعلت من الجزائر مسرحا للرعب، والقتل، والانقلابات ... ففي السر كان ينظم انقلاب ضد الرئيس (الشاذلي بن جديد) الذي خطب فيه زعيم الإنقاذ فقال: " واصفا الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر، لا بد من اقتلاعه، وأن مسيرة من الملتحين تتوجه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية"[2]. فالجماعات الإسلامية كلها تقف ضد (الشاذلي)، وتطالب بتنحيته من الرئاسة لأنه في نظرها سبب خراب الجزائر، وسبب تعاستها. ولكي يضمن الرئيس حياته ربما، اختار وتحت الضغط " ذلك السبت بالذات، ليعلن في نشرة الثامنة مساء من ليلة 11 يناير 1992 إستقالته، وحل برلمانه... ومن ثمة دخول البلاد في متاهة دستورية "[3] وبكل صراحة تقولها (أحلام مستغانمي) إن هذا الرجل كان سببا في تعاسة الجزائر، وتمزقها وقبلها كان سببا في " إهدار (...) سنوات بأكملها من رغبات شعب "[4].

وفي مقابل هذا تصرح (أحلام) إن البديل آت، وإن الفرج قريب على يد رجل بلغ من العمر " ثمانية وعشرين عاما من الانتظار، وطائرة تحط على المطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره (...) أكان بين الوطن والمنفى مسافة ساعة فقط؟ (...) قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف"[5] أتى هذا الرجل الأمل إذن من منفاه في المغرب، ليحي وطنا، وشعبا، أتى هذا الرجل بعد أن بلغ ثمانية وعشرين (28) سنة من الانتظار، بعد أن طلق السياسة ذات حزيران 1963، " فما كادت الجزائر تنال استقلالها ويصبح(الزعماء الخمسة) أحرارا حتى أرسل (بن بلة) وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963 "[6].

---

(1) م. ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص 187.
(3) م. ن. ص 236.
(4) م. ن. ص. ن.
(5)مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 239.
(6) م. ن. ص 241.

لتتوالى سخرية القدر ، ولعبة السياسة مع الزعماء و القادة السياسيين الخمسة وهو ما حدث لبن بلة "عندما جاء بومدين ذات حزيران (أيضا) من سنة 1965 فأزاحه عن السلطة ، ورمى به في السجن ليخرج منه من بعد خمسة عشر عاما عجوزا "[1]. وهكذا كان التناحر، والتقاتل على كرسي السياسة ، والسلطة الذي لا يعترف إلا بمنطق القوة. وبهذا صورت (أحلام مستغانمي) رجال جزائر الاستقلال ...على أنهم رجال صنعوا تاريخها النضالي، وبنوا مجدها الذي تخللته بعض الهفوات والسقطات .

إذن، وعلى طريقة كتاب الرواية الجديدة حاولت الكاتبة أن تنقل الواقع بكل حيثياته، مسقطة بذلك بعضا من ذاتها على هذه الأحداث لتتوحد معها في أكثر من صورة خاصة أنها كانت تعتمد نقل التفاصيل الدقيقة التي يهملها التاريخ حين يكتبها .فهي لم تكتف بنقل الأحداث السياسية كما يسردها التاريخ بل تعدى ذلك إلى الخوض في أدق تفاصيل الأحداث التي تتعلق بهؤلاء الرجال السياسيين، وتلك القضايا السياسية أيضا. فـ (محمد بوضياف) حين نفي تقول أحلام مستغانمي عنه: "يوم اختفى لم يوجد من بين رفقائه أحد يسأل أين ذهبوا به ؟ كانوا مشغولين عنه باقتسام الوليمة"[2] فالكرسي ، وتضارب المصالح بين الرفقاء كان أقوى من الانشغال بمصالح الآخرين.

وجاء " يوم يناير 92 يوما استثنائيا (...) الكل يريد أن يقبل ولو بعينيه هذا الذي يناديه رفقاؤه (سي الطيب الوطني) والذي تناديه قلوبنا اليوم أبي"[3] لأن بين بومدين، ومحمد بوضياف يتما كبيرا، -كما تقول الكاتبة- " وإفلاسا عاطفيا يفوق إفلاس اقتصادنا، وعجزا وطنيا في المحبة يفوق عجز ميزانيتنا "[4]. وبهذا يقاس الحب، والإنسانية بميزان الاقتصاد والسياسة والمصالح التي تعترف بمبدأ (البقاء للأقوى) لأن الضعيف عليه أن يتلاشى ويندثر.

(1) م. ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص 241.
(3) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 243.
(4) م. ن. ص. ن.

إذن، جاء (بوضياف) ليبحث عن ميتة أجمل في وطن يحبه وتمنى الاستماتة عند قدميه ليحتضنه ترابه الطاهر. جاء ليشغل كرسي السلطة، وقال لزوجته ذات يوم "كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي (...) أملي أن يمهلوني بعض الوقت"[1]. لكن القتلة كانوا أسرع من ذلك فحكموه "166 يوما (...) لم يمهلوه سبعة أيام فقط كل ما كان يلزمه كي يصل به العمر حتى 5 يوليو عيد الاستقلال "[2]. فبعد 166 يوم يقتل محمد بوضياف على مرأى من عيون كل الشعوب عبر شاشة التلفزيون. ليختار له القتلة أجمل وأبشع ميتة.

أما في (عابر سرير)، فتواصل أحلام مستغانمي حديثها عن أهم المحطات السياسية التي شهدتها البلاد، والتي كانت من أهمها(أحداث أكتوبر 1988) وعنها تقول، وعلى لسان بطلها (خالد بن طوبال) أو (زيان) : " كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة ، ومعه الرصاص والدمار والفوضى "[3].

فالتعددية الحزبية ولدت الانشطار والفوضى في الأوساط السياسية، فكانت المجزرة الديمقراطية التي كانت السيل الجارف للبلاد، والسيف القاطع لرقاب العباد. فأكتوبر إذن أنطق أحلام منذ بداية ثلاثيتها (ذاكرة الجسد) كما أنطق العديد من الروائيين الجزائريين من قبلها ، ومن بعدها...

أكتوبر 1988، كان فتيلة في إنتشار عمليات إرهابية، واغتيالية واسعة استهدفت رؤوسا (سياسية) و(ثقافية) و(دينية)... وفي بعض الأحيان كانت تخطأهم لتصيب أطفالا، وتقتل حيوانات ... وأحيانا كانت تصنع أمجادا وأبطالا تاريخيين كما حدث مع (زيان) الصحفي المصور الذي منحته باريس جائزة أحسن صورة التقطها وسط (مجزرة بن طلحة) .

(1) م. ن. ص 244.
(2) م. ن. ص 337.
(3) م. ن. ص18.

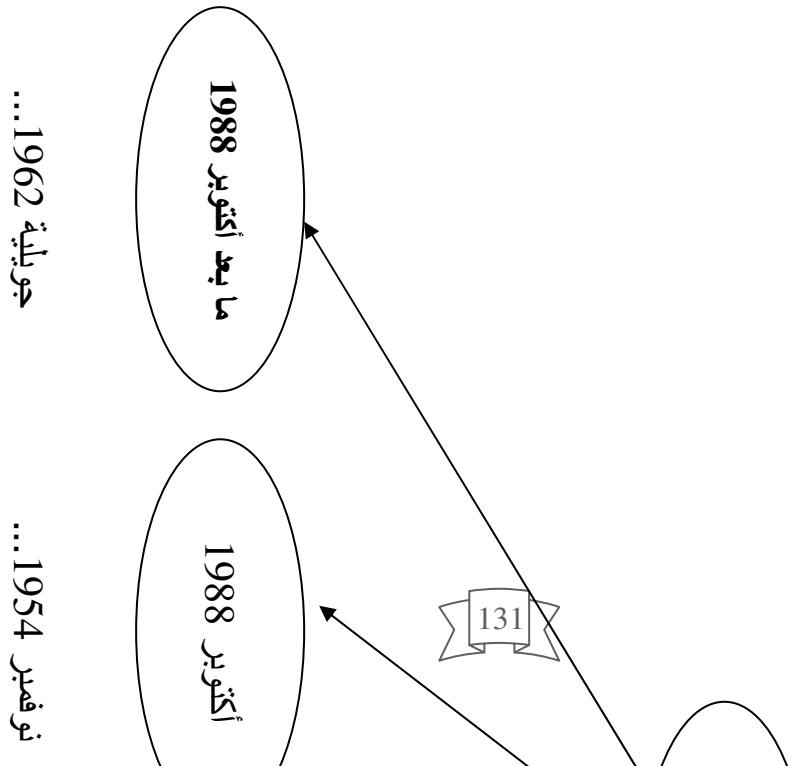
هذه الجائزة التي لا ترى فيها أحلام مستغانمي براءة إنسانية بل على العكس فقد رأت فيها الكثير من الخبث والتواطؤ. فتقول على لسان (زيان): " أنت متورط في تغذية عالم نهم للجثث، مولع بالضحايا، وكل أنواع الموت الغريب في بشاعته "[1]. ففي هذه المذبحة " كان يلزم ثلاثة مقابر موزعة على ثلاثة قرى لدفن أكثر من ثلاث مائة جثة"[2]. لتختار باريس ومن بين قائمة هؤلاء الضحايا، هذه الصورة، والمتمثلة في " صورة طفل بجانب جثة كلب "[3] فأحلام تشكك في مصداقية هذه الجائزة، وبراءتها، وإنسانيتها، لأنه متعارف عليه، ومن أقدم العصور أن الأوربيين يهتمون بحقوق الحيوان، ويقيمون محاكمات ضد اللذين يعتدون، ويسيؤون إليها.

تقول الكاتبة على لسان (زيان): " تراهم منحوا الجائزة لصورة ذلك الطفل؟ أم لجثة ذلك الكلب (...) أليست كارثة لو أن ضمير الإنسان المعاصر أصبح حقا يستيقظ عندما يرى جثة كلب يذكره بكلبه، ولا يبدو مهتما بجثة إنسان آخر لا يرى شبها به (...) لأنه من عالم يراه متخلفا "[4]. وفرنسا والتاريخ يشهد عليها أنها قتلت في الجزائر أفرادًا بالملايين... فكيف لها اليوم أن تحن فجأة أمام صورة هذا الطفل... ألم تقتل آلافا من إخوانه ذات نوفمبر 1954 في الجزائر، وما يعادله، بالآلاف في دول أخرى من العالم؟

إن أحلام مستغانمي في متنها السردي هذا لم تكتف بذكر القضايا السياسية فقط، بل نجدها تعدت هذا إلى موضوعات أخرى تصل من خلالها إلى درجة الخوض في المسكوت عنه، وهذا ما لم تعودنا عليه الرواية التقليدية. وأحلام في ثلاثيتها نوعت المضامين والموضوعات، فإلى جانب موضوعي أو تيمتي التاريخ والسياسة ، كانت مواضيع أخرى كـ (الأدب، والحب...).

(1)مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، ص 28.
(2)م. ن. ص 31.
(3) م. ن. ص 36.
(4) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 36.

الشكل02:



إن تيمة السياسة عند الروائية كانت حديثا عن المسكوت عنه وتاريخا لأهم محطات الجزائر من خلال شخصياتها التاريخية والسياسية، فالكاتبة حاولت اختصار خمسين سنة من مراحل السياسات التي مرت بها الجزائر. فكان تاريخ أكتوبر 1988 معلما أساسيا انطلقت منه بواسطة عمليات استرجاعية، واستشرافية، وتوقفية... فكانت مظاهرات 8 ماي 1945، نوفمبر 1954، سنوات الأزمة 1988 وما بعدها. و كلها محطات تصب في سياسة الجزائر التي عرفتها عبر تاريخها السياسي بكل متناقضاته، وانقلاباته التي رسمت مساره الذي أنطق (أحلام) فكانت تلك العمليات الانتقالية، التمزيقية الارتدادية في الزمن السياسي الجزائري.

2-3- تيمة الأدب :

لقد اتخذت الروائية من مفهوم الكتابة الأدبية، وسؤال الثقافة والمثقف تيمة أساسية في المتن السردي لهذه الثلاثية. فلم تجد غيرها وسيلة لتفرغ بها بعضا من ترسبات ذاكرتها المثقلة لتقول ذاتها المتألمة المتشظية، المنشطرة بين جراح الماضي وتألمات الحاضر وجهل المستقبل تقول على لسان (خالد بن طوبال): " يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول هنيئا للأدب على فجيعتنا إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب "[1].

فمنذ بداية الثلاثية تقرر أحلام وعلى لسان بطلها (خالد) أن تكتب هذه المدينة المرأة، المدينة الوطن، التي امتلأت بالخيبات، والتأزمات، والفجائع.. التي تصلح لأكثر من كتاب

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص7.

للتاريخ أو كتاب للرواية، وبالتالي الأدب... من هنا كانت الكتابة سلاح الكاتب في الرواية الجديدة. لذا اتخذها وسيلة للتفريغ، لأننا كما يقول (خالد بن طوبال)في (ذاكرة الجسد): " لا نشفى من ذاكرتنا ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا "[1]. من هنا كان التعبير الفني، والأدبي بشتى أنواعه ولا يزال مأساة الفرد والمثقف منه بالخصوص منذ العهود القديمة، ليصبح قضية كل فرد في العصر الحديث.

إن كتاب الرواية الجديدة، اتخذوا من الأدب لغة، ومن فن الكتابة تيمة محورية لرواياتهم فأحلام مستغانمي اتخذت من الكتابة – الرواية- نواة أساسية لسرد أحداث ثلاثيتها التي اعتبرت فيها الكتابة والورق " مطفأة للذاكرة "[2].

ففي (ذاكرة الجسد) يصرح خالد بن طوبال ومنذ الصفحة الأولى أنه سيكتب هذه المدينة يقول: "هنيئا للأدب على فجيعتنا (...) إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب (...) يمكن أن يلمس جراحنا القديمة بقلم"[3]. وهكذا و خلال أربع مئة وأربعة (404) صفحة وعبر ستة (6) فصول يحاول (خالد) أن يرى ويكتب هذه المدينة من خلال عمليات الاستذكار، والاسترجاع.

أما في رواية (فوضى الحواس) فتواصل (أحلام) أو (حياة) عمليات السرد والكتابة. انطلاقا من قصة قصيرة – أقصوصة – كتبتها حياة وعنونتها بـ (صاحب المعطف) والتي انتقلت من خلالها إلى عالم الأدب و الخيال لتواصل أحداثها في الواقع فتتخيل الكاتبة لقاءات ومواعيد مع بطل قصتها التي كتبتها، وتحولت الكتابة بذلك عند أحلام إلى مزيج من الخيال والحقيقة.

بهذا استطاعت أحلام مستغانمي أن تنفرد وتتميز عن باقي كتاب الرواية الجديدة فلقد استطاعت بحسها الإبداعي الفريد أن تدمج بين فنين(فن القصة) و(فن الرواية). تقول على

(1) م. ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص 9.
(3) م. ن. ص 7.

لسان (حياة) أو (أحلام): " أحببت هذه القصة التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت (...) لا أدري كيف ولدت هذه القصة، ولا أدري كيف ولد صمتي ولكن تلك قصة أخرى "[1].

لقد أحبت أحلام القصة التي كتبتها إلى حد التماهي الذي أدخلها عالم الأدب والكتابة تقول: " فاجأت نفسي أعود للكتابة (...) دون قرار مسبق(...) يمكن أن يكون سببا في إثارة مزاجي الحبري "[2] وهكذا وعلى نمط كتاب الرواية الجديدة ينشأ الإنسان وتنشأ أحلام، لتختصر لنا نفسها في صورة قلم يتكلم، ويرقص، ويفرغ، ويتنفس...له روح، وجسد، ومزاج يدفعه للكتابة بشهوة جارفة. هذه الشهوة التي دفعت(أحلام) في فوضى الحواس إلى الخلط بين وهم الكتابة، ووهم الواقع والحياة، فتقول: " دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة، تأخذني إلى منحى انحرافي نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى قصتي "[3] وبالفعل هذا ما حدث مع أحلام أو (حياة).

إن أحلام مستغانمي في جزئها الأخير من الثلاثية (عابر سرير) تعود لسرد بقية أحداثها على لسان (زيان) الوجه الثاني لخالد بن طوبال – تاريخ وذاكرة الوطن- فيقوم هو الآخر بكتابة أهم محطات حياته وحياة مدينته فيقول: " ألأنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قررت أن تصبح من نزلاء الرواية ، ذاهبا إلى الكتابة (...) لتنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم؟ "[4] فزيان يعتبر من الكتابة الروائية وهو في غربته بباريس نزله الذي يأويه بعد أن فشل مأواه الطبيعي (البيت أو الوطن) عن ذلك.

هذا ما يحاول كتاب الرواية الجزائرية الجديدة أن يجسدوه من خلال أعمالهم ، فبعد أن ضاق الوطن بهم لجأوا إلى فن الكتابة، والرواية منها بالخصوص و اتخذوا منها متنفسا آخر لحياتهم، وأحلام مستغانمي استطاعت أن تجعل من فن الأدب والكتابة منزلا ومأوى لأفكارها التحررية، فتصبح الكتابة لديها وكأنها شخص تنازله حد الموت بقلم، فتقول: "

(1) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص23، 24.
(2) م. ن. ص 24.
(3) م. ن. ص 39.
(4)مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص10.

أتنازل الموت في كتاب ؟ أم تحتمي من الموت بقلم "[1]. فالأديب والروائي حياته فيما يكتب فإما أن يكتب واقعه بسلبياته قبل إيجابياته و ينتقد كل ما تقع عيناه عليه متحديا بذلك كل العوائق والعراقيل – وهذه هي الحياة الأولى- وإما أن يصمت ويكتفي بملاحظة ما يراه – وهي الحياة الثانية- والتي رفضتها أحلام، وفضلت عليها الحياة الأولى، فأصعب ما في الحياة، هو أن يموت الشخص أو الفنان بوجه الخصوص بشيء اسمه (لغة الصمت). وفي هذا تقول في مقدمة كتابها (ذاكرة الجسد كإهداء لمالك حداد): " الذي اقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته.. فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها "[2].

إذن، هكذا كانت ثلاثية أحلام مستغانمي تفريغا لذوات أبطالها المتماهية في الجراح والألم، الذي دفعهم للكتابة. فكتب (خالد) في (ذاكرة الجسد) قصته وقصة أحلام (حياة) المدينة قسنطينة زمنها الوطن الجزائر لينتهي في مفترق انفصالهما الذي دام سنتين.

وهكذا تشعر أحلام (حياة)، بوطء ذاك الفراق الذي أحدث خلخلة في أعماقهما أوصلتها حد التأزم النفسي الذي أوصلها إلى كتابة قصة قصيرة أحبتها حد التماهي، فتصبح بذلك شخصية محورية فيها، فتعيش ما يقارب الثلاثمائة واثنين وخمسين(352) صفحة مع شخصيات ورقية. وهكذا لتنهي أحلام ثلاثيتها بـ(عابر سرير) بقصة (زيان) الذي يقرر هو الآخر أن يكتب رواية يحكي فيها عن (خالد وجهه الأول) وحياة أو أحلام المرأة تارة، والمدينة تارة أخرى، هذا بالإضافة إلى حكايته هو التي تمثل ما وصل إليه الفرد في هذه المدينة الأسطورة، والوطن الرمز في عشرية دموية تعتبر سنواتها سنوات للمحنة، والتأزم النفسي، والسياسي، والاجتماعي...الخ.

وكما هو معروف على كتاب الرواية الجديدة اهتمامهم بجزئيات الأمور وتفاصيلها حاولت أحلام مستغانمي أن تتحدث الأدب والثقافة، فكان الفنان والمثقف بكل أوجهه المختلفة (فخالد بن طوبال) كان رساما وروائيا، ورجل تاريخ، و(أحلام) أو (حياة) كانت

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص10
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص5.

الفنانة المتذوقة والروائية، أما (زيان) فكان الفنان والمصور والكاتب، أما زياد فكان الشاعر الفلسطيني المتميز، المتفرد حتى في تمرده، أما (فرنسوا) أو (كاترين) فكانت موديلا للرسم... هذا بالإضافة إلى الحس الفني والذوقي المتميز والمتفرد لكل شخصية من شخصيات الثلاثية.

هكذا كان الشعر، والرسم، والتصوير، والكتابة، والرقص، والمسرح، والسينما... بالإضافة إلى حيوات المشاهير من فنانين ومبدعين في الحياة الأدبية والثقافية الغريبة، وحتى العالمية، فتحدثت عن (نيتشه)، و(آغاتا كريستي)، و(اندري جيد) كذلك (بوشكين) و(السياب)، و(الحلاج)، و(غسان كنفاني)، و(لوركا تيودور اليس)، و(كليوبترا)، و(ساشا غيري)، و(كاتب ياسين)، و(مالك حداد)، و(بورخيس)...(*)

بالإضافة إلى كل هذا، نجد أحلام مستغانمي قد وظفت اللغة الشعرية، وهذه إحدى ميزات الرواية الجديدة –كيف لا وهي الشاعرة المرهفة الحساسة. تقول أحلام مستغانمي على لسان بطلتها (حياة): " حينما نفقد حبيبا نكتب قصيدة ، وحين نفقد وطنا نكتب رواية "(1) وأحلام فقدت الوطن والحبيب عبر ثلاثيتها وحتى في حياتها الخاصة، لذا تنوعت كتابتها بين النثر والشعر، وكانت الغلبة للنثر، لأن فقدان الوطن أكبر و أعمق من فقدان أي حبيب. ولتعبر أحلام عن ذاك الألم الذي يعتريها إثر فقدانها لأحبتها أدرجت بعض القصائد الشعرية، التي وجدت فيها تطابقا مع بعض شخصياتها. يقول (هنري ميشو) في قصيدته (الشيخوخة) :

" أمسيات..أمسيات

كم من مساء لصباح واحد "(2)

هذه الأبيات التي تتذكرها الكاتبة على لسان بطلها (خالد بن طوبال)، فيجد فيها تطابقا مع حالته، وحالة المدينة، والوطن فيعود ليخاطب نفسه فيها فيقول: "أيكون الملل والضياع

(*) ينظر. مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد.
(1) م. ن. ص
(2) م. ن. ص 22

والرتابة جزءا من مواصفات الشيخوخة أم من مواصفات هذه المدينة"[1] ويضيف "تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة.. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي"[2].

وعن (زياد الخليل) الشاعر الفلسطيني تدرج أحلام أبياتا من ديوانه (مشاريع للحب القادم) فتقول على لسانه :

" ومالي سواك وطن

وتذكرة تراب..رصاصة عشق بلون كفن

ولاشيء غيرك عندي

مشاريع حب ..لعمر قصير"[3]

إن الكاتبة أرادت من خلال ثلاثيتها هذه وبواسطة الكتابة والأدب أن تجمع بين (الجزائر) و(فلسطين) بواسطة (خالد) و(زياد)، هاتين الشخصيتين اللتين تشابهتا في حياة الكفاح ، والتضحية فكانتا بمثابة الجسد الواحد، يقول خالد: " كان زياد لساني، وكنت أنا يده (...) وكنت أشعر(...) أنك - [أحلام] - أصبحت قلبنا "[4]؛ وفي هذا إشارة من الكاتبة إلى تطابق مصير الجزائر مع فلسطين في كثير من الأحيان، فرأت فيما تمر به هذه الدولة المحتلة الثائرة تشابها يصل إلى حد التماهي والتطابق في الكثير من القضايا، والجراحات... وهكذا تصبح القضايا الوطنية، واللغة الشعرية وسيلة أحلام في التعبير، فرغم أنها كانت تكتب رواية إلا أنها وجدت فيها رسالة تبليغية فعالة. فعن الاغتيالات التي استهدفت رؤوس الصحافيين في هذه العشرية السوداء، تقول في رثاء (عبد الحق) الصحفي الذي اغتالته يد الدمويين:

" مذهول به التراب

خرج ذلك الصباح

(1) م. ن. ص. ن.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 202.
(4) م. ن. ص 203.

كي يشتري ورقا و جريدة

لن يدري أحد ماذا كان سيكتب

لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير

كان في حوزته رؤوس أقلام

وفي رأسه رصاصة

ولذا.. لم يضعوا وردا في قبره

وضعوا ما اشترى من أقلام

(...)

وحيث كل مساء

تستيقظ أيد لتواصل الكتابة "[1]

وبهذا تكون الكتابة هي الجريمة التي يقترفها الكاتب وبالتالي لا بد له من أن يدفع ثمنها رصاصة في رأسه لأنه منبع الجريمة.

إذن هكذا كانت الكتابة والشعر في ثلاثية أحلام مستغانمي، ربما كونها شاعرة قبل أن تكون روائية، وهذا مادفعها إلى توظيف كل تلك القصائد لتعبر بها عن واقعها المرير، أضف إلى ذلك أن كتاب الرواية الجديدة لا يعترفون بالممنوع أو المحرم... فأن تكون كاتبا يجب أن تتحرر من كل القيود ، وأحلام مستغانمي حاولت أن تمارس حريتها ضمن أحرف هذه الثلاثية، وهذا لا يعني أن الرواية التقليدية لا توظف الشعر أو بقية الفنون الأدبية ...وإنما الاختلاف يكمن في طريقة التوظيف، والقليل من الكتاب في الرواية الجزائرية الجديدة ممن نجح في هذا التوظيف، لأننا في المقابل نجد بعضا من الروايات كأنها حشد لمجموعة من الأفكار والمواضيع، في شكل ألغاز يستحيل فك رموزها، بأسلوب قريب من لغة التقرير الصحفي والمقال بالخصوص .

(1) مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص362، 363.

إن أحلام مستغانمي تحاول أن تنطق كل شيء في هذه الثلاثية لتعطيه أبعادا وقراءات نقدية غير التي يعرفها أو يمكن أن يتوصل إليها القارئ العادي. تقول على لسان خالد: " إن ماكتبه آراغون عن عيون إلزا أجمل من عيون إلزا التي ستشيخ وتذبل ..وما كتبه نزار قباني عن ضفائر (بلقيس) أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض ويتساقط.. وما رسمه ليوناردو دفانشي في ابتسامة واحدة للجوكاندا، أخذ قيمته ليس في ابتسامة ساذجة للموناليزا، وإنما في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد .. فمن هو المدين للآخر بالمجد إذن؟ "[1]. وبهذا تأخذ الأشياء عند كتاب الرواية الجديدة، ومنهم أحلام مستغانمي، أحجاما وأبعادا أخرى يكون للمنطق فيها والواقع، الدور الرئيسي. فتحاول أحلام بطريقة نقدية متعمقة أن تقول أن كل الأشياء زائلة وفانية و البقاء يكون للأدب ولا شيء آخر غيره، ففي نقدها لأعمال هؤلاء المشاهير العظماء، تؤكد على حقيقة واحدة هي أن الأدب هو الذي يصنع الخلود.

إن (آرغون) حين تغزل وكتب عن عيون الحبيبة (إلزا)، و(نزار) حين كتب عن ضفائر (بلقيس) و(ليوناردو دفانشي) حين رسم ابتسامة للجوكاندا. الأدب وحده هو الذي صنع مجد وخلود الأشياء، بطريقة كتابة آراغون الرائعة، وأسلوب نزار قباني المتميز، وطريقة رسم ليوناردو دفنشي المتفردة. لأن الحياة و الواقع، يؤكدان نظريتها، فعيون (إلزا) الجميلة ستشيخ وتذبل، وضفائر بلقيس ستبيض وتسقط، وابتسامة الجوكندا ستذبل، وتتبدل لتتلاشى في الأخير. وبهذا يتعدد مفهوم الأدب والفن عند أحلام مستغانمي إلى حد أنسنة المفاهيم الأدبية و الفنية لتنطقها فتصبح كأنها شخصيات حية. (فاللوحات الزيتية تتكلم ، والقلم و الفرشاة ترقص وتتألم، والكتابة تحاور وتصارع لتقتل والألوان تتحاور مع الشخصيات لتأسرهم وترحل...

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، 125، 126.

إذن، لقد حاولت الروائية أن تنقل إلينا، وعلى نمط كتاب الرواية الجديدة المفاهيم الأدبية والثقافية بطريقة نقدية متميزة، في الكتابة، وعنها يقول الباحث بوشوشة بن جمعة: إن الكتابة عند أحلام مستغانمي وخاصة في هذه الثلاثية " تشكل (...) علامة دالة على رغبتها في خلخلة المفهوم السائد للكتابة، وإرباك المنظورات التقليدية في تصور ماهيتها وأدوارها، لتبقى الكتابة لديها مفهوما ملتبسا يغري غموضه دوما بمغامرة البحث والاكتشاف حيث يقترن بآفاق لا تحد من الحرية، وبحالات مربكة إلى الأقاصي تلونها تقاطبات: الذات / الآخر، الحياة/العدم، والحضور/الغياب..."[1].

لقد كانت آفاق الكتابة عند أحلام بمثابة الحياة التي استطاعت أن تفجرها وتنطقها عبر أحرف فصول هذه الثلاثية – حياة - فكما يسري الدم في عروق جسد الإنسان منذ صرخته الأولى أو ما قبلها ليبدأ في مواجهة قدره في الحياة، يسري حبر القلم ومداده عبر خطوط جسد الورقة البيضاء ليكتب قدرها ويعطيها معنى آخر هي الأخرى في الحياة ، وأحلام اتخذت من قلمها وسيلة لتعبث بها حياة أجساد أوراقها البيضاء، في عالم أصبحت لغة تواصله هي الموت بشتى أشكاله. فكان بهذا قلمها إكسير حياة الأدب في شتى تجلياته.

- و السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما الفرق بين الحياتين ؟

إننا للوهلة الأولى يمكن أن نرى الفرق بينهما، لكن مع التدقيق يمكن أن نصل إلى أنه لا فرق بينهما، فالحياة هنا هي حياة (الفرد) بنوعيها (الجسدية والروحية)، وفي تكاملها تجد أحلام الحياة الحقيقة التي خلق الإنسان ليعيشها.

الكتابة إذن عند معظم الروائيين الجدد وسيلة تواصل وحياة، بها يبنون علاقاتهم مع العالم الداخلي، والخارجي، ولا يهمهم في هذا كيف يكتبون، المهم أن يفرغوا ما بدواخلهم. ومن هنا جاء الاختلاف في هذه الكتابات التي نقرأها اليوم. إذ إنها تراوح بين الجيد، والرديء.

إن أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) تقول: كي تكتب عليك فقط " أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كل ما يدور في ذهنك ولا تهتم بنوعية تلك

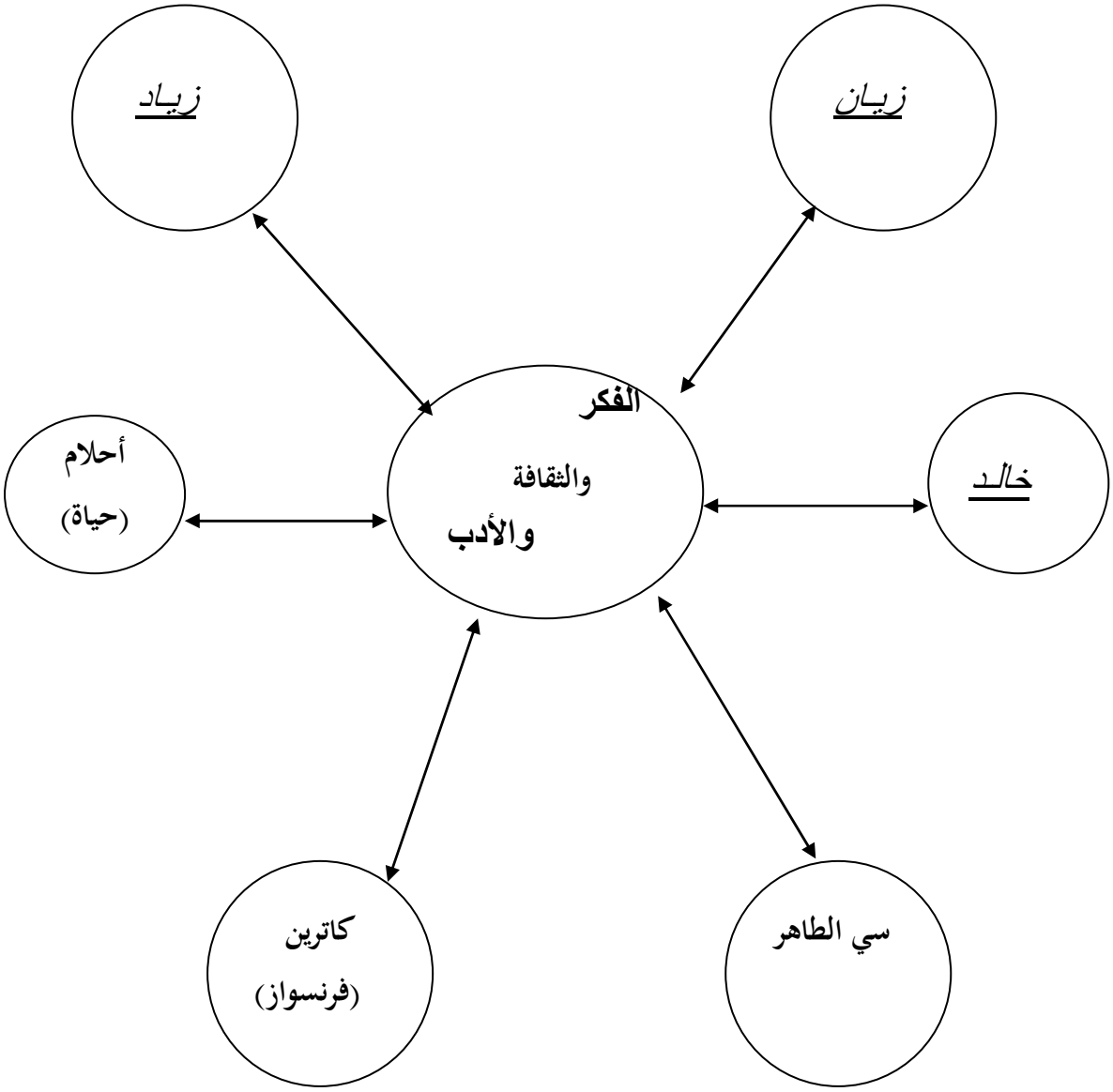
([1]) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الإختلاف، الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص63.

الكتابة ولا مستواها الأدبي.. المهم الكتابة في حد ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي (...) فقد تنبأ لي أساتذتي دائما بمستقبل ناجح.. في الأدب الفرنسي"[1] وفي هذا إشارة إلى بعض خصائص الرواية الجديدة، التي اعتمدت بعض تقنياتها. وهذا ما سأتطرق إليه خلال الفصل الثالث من هذا البحث.

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص60، 61.

الشكل 03:

تيمـــة الأدب



إذن، لقد اتخذت الكاتبة من تيمة الأدب وسيلة للتفريغ من ذاتها المتألمة، المتماهية عبر أحرف هذه الثلاثية – الفكر، والأدب، والثقافة -؛ فكانت مزيجًا أدبيًا، وفكريًا، وثقافيًا، وحضاريًا... مثلت فيه الشخصيات مختلف الأدوار الأدبية.

إن أحلام حاولت من خلال كل شخصية أن تنقل لنا أدبا ، وفكرا ، وحضارة ، فكان سي الطاهر رمزًا للثورة والثقافة، والأصالة الحضارية. وكان زياد الشاعر، والصوت الناقل للقضية الفلسطينية. أما كاترين-(فرنسواز)-، فكانت موديل الرسم المرغوب، المرفوض ليأتي كل من (خالد بن طوبال، وبعده زيان ثم أحلام) لتجعل منهم الكاتبة صورة للكاتب الروائي الذي يحاول أن ينقل ذاته المتماهية في الألم، المنشطرة بين خيبات الوطن وهمومه فكان بذلك نقلا للراهن الواقع، والكاتبة هنا حالها كحال كتاب الرواية الجديدة ، كما كان زيان أيضا الصحفي و المصور، الناقل لصورة الجزائر، عبر عدسته الذاتية، وعدسة الكاميرا التي نقل من خلالها صورة الجزائر أثناء العشرية السوداء الدموية التي مرت بها الجزائر – مجزرة بن طلحة التي شهدتها -.

وباجتماع هذه الشخصيات وغيرها تكون الصورة الحقيقية لحالة الأدب، والفكر، والثقافة في الجزائر، وصورة لحالة المثقف والمفكر فيها.

2-4- تيمة الحب:

لقد مثل الحب تيمة محورية في ثلاثية أحلام مستغانمي، فبعد أن كان من المحرمات التي لا يمكن أن يتحدث عنها الكاتب في الرواية التقليدية، خاصة إذا كان هذا الكاتب امرأة. نجده عند أصحاب الرواية الجزائرية الجديدة قد أصبح " تيمة أساسية في المتن الحكائي (...) حيث لا يكاد نص من نصوصه يخلو من الحديث عنه وفيه، من خلال تصوير علاقة عاطفية، أو أكثر، بصيغ تراوح بين الحياء والجرأة (...) وأحلام مستغانمي تعتبره (محض تقنية نسائية) (...) وتمثل روايات هذه الكاتبة [تداخل](...) التخوم بينه وبين الأدب، وبينه وبين اللغة التي تتحول بموجبها الحالة العشقية إلى حالة لغوية، ومن خلال فعل الكتابة "[1]، الذي تحول لدى الكاتبة إلى ممارسة عشقية غرامية. الحب في الثلاثية كان متنوعا ومزيجا بين الممنوع والمستباح، يمكن أن نجمل هذه العلاقة العاطفية المتداخلة حد التماهي والامتزاج بتحديد العلاقات التي ارتبط بها خالد مع شخوص هذا العمل الروائي .

أ- علاقة خالد بن طوبال بالمدينة قسنطينة، ومنها الوطن الجزائر

ب- علاقة خالد بن طوبال بأحلام /حياة

جـ - علاقة خالد بن طوبال بكاترين / فرانسواز

1 - خالد بن طوبال:

أ- علاقة خالد بن طوبال بالمدينة قسنطينة :

لقد ارتبط خالد وهو (التاريخ /الذاكرة) بعلاقة حب غير طبيعية مع (أحلام) أوصلته إلى حد الجنون، والهلوسة، لتصبح الأشياء بكل تناقضاتها وفروقها هي مدينة قسنطينة

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، ص70، 71.

ويصل به حبه الجنوني إلى تصورها في شكل المرأة التي يحبها. فحين يقرر مراسلة هذه الحبيبة (أحلام/ حياة) يقول لها: " أكتب إليك من مدينة لا زالت تشبهك وأصبحت أشبهها "[1] فالمدينة هي صورة الحبيبة أحلام، هي قسنطينة الإسم المؤنث الذي طالما ارتبط بمفهوم الإغراء والإغواء، كما تقول أحلام، وهكذا ليتماهى اسمها، وصورتها مع اسم وصورة (أحلام/حياة) ليناجيها خالد في كل حالاته الشعورية واللاشعورية فيقول:

" يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم

يا قسنطينة الأثواب..

يا قسنطينة الحب.. والأفراح والأحزان والأحباب.

(...).

باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطراف

هاهي ذي .. كم تشبهينها "[2]

هكذا تتوحد قسنطينة مع (أحلام /حياة)، فتصبح قسنطينة، وهي الشيء المادي و المعنوي كأنها (أحلام/حياة) الروح والجسد الذي يغير أثوابه. وبين ثوب نوفمبر 1954، وثوب أكتوبر 1988 ... كانت أثواب الحداد التي أصبحت جزءا من جسد المدينة، التي توحدت مع مفهوم الحب، والفرح، والأحزان، والأحباب...ولهذا تسكن المدينة أعماق خالد، لتتراءى له صورة الأم فيقول لها: " كدت أصرخ وأنا أتذكر فراش طفولتي (...)، كدت أصرخ في ليل غربتي.. دثريني قسنطينة دثريني"[3] ويضيف "دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع .. دعيني أخبئ رأسي في عنقك، اختبئ طفلا حزينا في حضنك"[4]. وبهذا وعلى طريقة كتاب الرواية الجديدة، تحاول أحلام أن تمارس طقوسها العشقية الجنونية عن طريق شخوصها، فها هي ذي قسنطينة في صورة امرأة عشقها خالد حد الجنون والهلوسة المرضية، فيقول لها:

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص10.
(2) م. ن. ص13.
(3) م. ن. ص 62.
(4) م. ن. ص 173.

" أحرقيني عشقا، قسنطينة

شهيتين شفتاك كانت، كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل .

جائع أنا إليك..عمر من الظمإ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة..."[1].

يتطور هذا الحب في قلب خالد ليصل به إلى درجة المرض العشقي بهذه المدينة المرأة، المدينة الوطن، التي امتلأ بها فكان أن اختصر حنينه وجنونه بها في لوحته (حنين) والتي تمثل قنطرة الحبال بالمدينة، هذه اللوحة التي تصبح وسيلة تواصله الوحيدة مع هذا الوطن الذي أهداه أجمل وأقرب اللوحات التي رسمها لتصبح في الأخير ثمنا لقبر وتذكرة عودته لوطن أحبه يقول زيان: " بشرائي تلك اللوحة اشتريت منه قبره أو كأنني اشتريت بها قبري كان بيعها كالإحتفاظ بها يحزنني "[2].

إذن، لقد كانت ضريبة حب خالد لهذه المدينة قبرا، وتذكرة عودته إلى الوطن لوحته (حنين)، التي استطاع زيان بثمنها أن يعود بجثمان خالد (التاريخ/ الذاكرة) إلى مدينة الحلم قسنطينة . يقول زيان، وهو الشخص الذي تماهى مع (خالد): " لفرط إمعاني في استغفال الحب كان يأتيني متنكرا في النسيان، حيث لا أتوقعه، كيف نستطيع قتل الحب مرة واحدة، دفعة واحدة "[3] وبهذا تكون المدينة سببا في قتل أحبتها تقتلهم بسلاح (النسيان)و (الاستغفال). وخالد ساهمت هذه المدينة في قتله، رغم علاقة الحب التي ربطتهما، إلا إنهما تنكرا لبعضهما، لأسباب واضحة، وأخرى خفية.

ب- علاقة خالد بأحلام (حياة):

إننا في حالة ما إذا اعتبرنا أن أحلام (حياة) صورة لامرأة حقيقية في الثلاثية، نستطيع القول إن أحلام مستغانمي، كغيرها من كتاب الرواية الجديدة، مارست الحب بكل

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 173.
(2) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 251.
(3) م. ن. ص 265.

أنواعه وطقوسه المباحة والمحرمة، المنطقية واللامنطقية عبر حروف هذه الثلاثية، وخاصة في جزئها (فوضى الحواس) و(عابر سرير).

إن أول سطر بدأت به أحلام ثلاثيتها هو "الحب هو ما حدث بيننا..."[1]. فمنذ البداية يعترف خالد بحبه (لأحلام /حياة)، هذه المرأة الخرافة، الأسطورة التي تعيش في أكثر من جسد امرأة، وتضاريس مدينة. ولقد حاولت الروائية أن تنقل لنا تلك العلاقة العاطفية في أدق تفاصيلها وممارساتها المتنوعة، فكان (الحب / الجنس)، (الخيانة/الوفاء)...الخ

إن (خالد بن طوبال) لم يكن واضحا في علاقته بهذه المرأة التي امتلأ بحبها حد التأزم والهذيان الذي أوصله إلى درجة تخيلها في صورة الأم فيقول لها " وجدت فيك شبها بأمي كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي "[2] هذا في حالات الهلوسة التي كانت تجتاحه، إنه في المقابل يرى فيها صورة المرأة و الحبيبة، والعشيقة التي يحبها ويمارس معها كل طقوسه الغرامية التي يبدأها دائما بقبلة.(فأحلام/حياة) تأسره، وتشعل حرائق بداخله توصله حد الهذيان الذي يصهره حتى مع حروف اسمها الحارقة فيقول: " بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرفة.. ولام التحذير (...) كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ (أح) الألم واللذة معا "[3]. وبهذا اختصرت تلك العلاقة التي نشأت بين خالد وأحلام في (الحب والألم، والمتعة واللذة، والحرقة والتحذير...)

إذن، خالد عشق أحلام المرأة التي كان يهرب إليها منها ليمارس طقوسه الغرامية العشقية فـ" بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه(...) يحتضنها يقبلها بأنفاسه "[4]. وهو هنا بمثابة الشخص الخبير بأمور الجنس. فكانت العلاقة بينهما غير شرعية لكن رغم هذا كان يمارس معها الحب بكل لغاته الروحية والجسدية.. ورغم كل هذا لا يفكران بالارتباط شرعيا –أي الزواج-، بل على العكس يكون خالد شاهدا على زواجها. ليتحول بعد هذا إلى عشيق تهرب إليه أحلام كلما أهداها القدر فرصة اللقاء به. فبعد سنتين من زواجها فقط

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص7.
(2) م. ن. ص 17.
(3) م. ن. ص 37.
(4) مستغاني أحلام: فوضى الحواس، ص 09.

التقت أحلام بخالد ليواصلا جنونهما معا في موعد حب رتباه معا. قال لها خالد يوم اللقاء: " حضورك يورطني دائما في الأشياء الجميلة (...) الحب له دائما حضور متعال (...) بقبلة ابتلع زينة شفتيها..."[1] والملاحظ في هذه العلاقة التي كانت بينهما أنها لا تصل إلى درجة الممارسة الجنسية، رغم كل لحظات الجنون والرغبة التي كانت تجمعهما لتنتهي في آخر المطاف إلى قبلة وملامسات وربما كان السبب في هذا يعود إلى وفاء خالد، لروح (سي الطاهر) الرجل الشهيد، الرجل التاريخ والذاكرة الذي حمله وصية تسجيل اسمها والاعتناء بها أضف إلى ذلك فارق السن الذي كان بينهما.

إن في علاقة (خالد) و (أحلام/حياة) نجد أن الكاتبة قد اخترقت ثوب العادات والتقاليد ، لتخرج من خلاله إلى فضاء الثورة، والحرية، والتحدي لكسر كل تلك القيود التي وضعها المجتمع بكل فئاته، ففي علاقتهما تحاول أحلام مستغانمي أن " تشكل عوالم الأنوثة المعطوبة في شتى تجلياتها النفسية والحسية والذهنية (...) وهي عوالم تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيق و الحلمي (...) بين التصريح والتلميح، والإعلان والإضمار، خشية ارتكاب المحظور، في مجتمع جزائري لا يتسامح كثيرا مع حرية المرأة (...) وتقوم الذاكرة بدور أساسي في تشكيل هذه العوالم، وما تنبني عليه من تجارب حياتية تشكل قضايا: الحب، الزواج، والجسد مداراتها الجوهرية التي تدور في فلكها "[2].

وبهذا نستطيع القول إن أحلام مستغانمي أخذت الجرأة من كتاب الرواية الجديدة، لتكسر بها بعض عادات الكاتب في الرواية التقليدية، التي يكتفي فيها بالتلميح لا التصريح وذلك بأسلوب نقدي فاضح في بعض الأحيان وهذا ما لم يتعود القراء عليه في الرواية التقليدية.

جـ- علاقة خالد بكاترين (فرانسواز):

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 206، 207.
(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية،أسئلة الكتابة ، ص70.

لقد تم أول لقاء بين (خالد) و(كاترين) في جلسة للرسم حيث كانت تعرض جسدها كموديل للرسم امرأة عارية أمام أساتذة رسامين كبار، وطلبة في مدرسة الفنون الجميلة. وخالد باعتباره الرجل العربي المحافظ وجد في منظرها ما أربكه وحيره يقول: " كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة فقد كنت أرى لأول مرة امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية، ودون حرج أمام عشرات العيون "[1] وأمام هذا المشهد الإغرائي...تتجمد الريشة في يد خالد لتكتفي برسم وجه هذه المرأة الفرنسية بشعرها الأشقر وعينيها غير البريئتين كما يقول خالد.

إن كاترين ترى في هذه اللوحة التي رسمها خالد إهانة لأنوثتها المعروضة، فتلوم خالد على هذه اللوحة التي سمَّاها فيما بعد (اعتذار)؛ اعتذارا لجسدها الذي لم يجد الجرأة الكافية لرسمه، فيقول لها: " لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكنني أنا أنتمي لمجتمع لم تدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه (...) فاعذريني، إن فرشاتي تدهشني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية(...) حتى في جلسة رسم"[2] فخالد رأى في جرأة كاترين كثيرا من الدهشة التي أربكته حد التجمد، وظل خالد بذلك العربي الوفي المحافظ على مبادئه التي نشأ عليها، وبالتالي لم يجد الجرأة الكافية للتنكر لها ويعترف لكاترين بأنه الشخص الذي لم يدخل بعد التقدم والحضارة الجنسية في دهاليز نفسه، ففرشاته تشبهه، ولا يمكن لها أن تعبر عن شيء آخر يتنافى ومبادئه حتى ولو في جلسة رسم.

إن خالد رغم غربته وإقامته في باريس إلا أنه لم يتنكر لأصله، وعاداته وتقاليده التي تربى عليها خاصة إذا تعلق الأمر بامرأة. هاته الأخيرة التي تعتبر شيئا مقدسا محضور الاشتراك والاقتسام، فالمرأة الجزائرية والعربية امرأة محافظة محتشمة ،لها الحجاب والجلباب وجسدها ملك للرجل – الزوج خاصة – وما خرج عن هذا فهو شاذ بعيد عن الأخلاق والمبادئ الدينية الإسلامية المتعارف عليها.

(1) مستغانمي أحلام، ذاكرة الجسد، ص 94.
(2) م. ن. ص 95.

إن خالد حين رسم لوحته (اعتذار) كان يعتذر من خلالها إلى هذا الجسد الفاتن الذي رفض أن يتقاسم رؤيته ورسمه أمام كل هؤلاء الحضور من طلبة وأساتذة. ومن يومها أخذت علاقته بهذه المرأة منحى آخر غير شرعي أساسه الممارسة الجنسية، لا الحب والتواصل، ليغيب بهذا الجسد في الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) ليعود مرة أخرى في (عابر سرير) بوجه جديد، واسم آخر وهو (فرنسواز) لتواصل علاقتها وممارستها الجريئة مع الوجه الثاني (لخالدبن طوبال)؛ (زيان) الصحفي، المصور، الذي استضافته في بيتها هو الآخر. ليكون الحبيب والعشيق بدل (خالد) المريض المتواجد على سرير الموت بالمستشفى.

إننا وبقراءة أخرى لهذا الاسم (كاترين /فرانسواز)نستطيع أن نقول أنها كانت فرنسا(باريس)؛ المدينة التي استقطبت العديد من فناني ومفكري البلدان العربية لتمارس معهم عمليات الإغراء والإغواء، وذلك لكي تبقيهم فيها قصد الانتفاع والتملك.

إن كتاب الرواية الجديدة والجيل الجديد خاصة المستقل حديثا، صوروا الدول الغربية والمحتلة بالخصوص، في صورة جسد امرأة ليمارسوا عليها كل أنواع سادياتهم، ولم يسلم من هذا التصوير إلا القلة القليلة. وهذا لايعني أن الرواية التقليدية لم يكن لديها هذا الطرح و التصور، الفرق دائما نقول إنه يكمن في طريقة المعالجة و التصوير لأن الجيل الجديد تميز بجرأة أكثر، تصل حد الخلاعة والهوس في الأغلب الأعم.

إن أحلام مستغانمي في تصويرها للعلاقتين؛ علاقة خالد بأحلام، وعلاقته بكاترين نجدها دائما تحاول أن ترقع من العلاقة الأولى، لتصور الثانية وتضعها في مرتبة الفسق، وعدم الحياء، وذلك بعملها كموديل رسم عاري، واستقبالها لأكثر من رجل للإقامة معها (خالد، وزيان، وزياد، ومراد...الخ).فرغم أن المرأتين مارستا الحب كلا بطريقتها، ومارستا الخيانة أيضا... إلا أنها دائما ترفع الأولى وتحقر الثانية. رغم أن أحلام هي الأخرى كانت تمارس الحب مع (خالد) ثم (زيان) أضف إلى ذلك خيانتها لزوجها مع أكثر من رجل (خالد، وزيان...) وتنكرها للأول في حضرة الثاني. فبالعودة إلى كاترين

نقول إنها المرأة أو المدينة التي احتضنت خالد يوم لفظه وطنه وقدمت له المساعدة بعد أن أحجم عنها أقرب الناس إليه. أضف إلى ذلك أنها المدينة التي جرحته وطعنته في أكثر الأحيان هي " المرأة التي نصفها فرانسواز [كاترين]، ونصفها فرنسا "[1]. التي يقول (زيان) أو (خالد) فيها: أرغب في " أن أقبل شيئا فيها، أن أصفع شيئا فيها، أن أؤلمها أن أبكيها، ثم أعود إلى ذلك الفندق البائس لأبكي وحدي "[2].

إن(زيان) أو (خالد) قد عشق هذه المرأة أو هذه المدينة لتقديرها لفنه واعتنائها به كرجل فنان ومبدع لا انسانا مهمشا معاقا. وهذا ما عجز الوطن أن يقدمه له بعد أن أهداه ذات نوفمبر جزءا من جسده عربون محبة، ووفاء، وتضحية. لكن رغم كل هذا ظل (خالد) يرغب أن يستعيد بعضا من أحلامه المسروقة، وآماله المغتالة، يرغب في أن يشفى من ذاكرته المثقلة بخيبات، وجراح وآلام الماضي التي رافقته طيلة أيام حياته، ليعود في الأخير إلى وطنه الجزائر ومدينته (قسنطينة) والتي تراءت له في صورة (فندق بائس).

إذن، على نمط كتاب الرواية الجديدة جعلت أحلام مستغانمي من صورة هذه المدينة صورة لامرأة تمارس الحب والجنس علنا دون أي خجل أو حياء، وفي هذا تعقد أحلام مقارنة بين النساء العربيات والأوربيات، فتقول على لسان أحد أبطالها: " الأوربيات مثلا كالأبواب الزجاجية للمحلات العصرية التي تفتح حال اقترابك منها، بينما تشهر العربيات في وجهك وقارهن كأبواب خشبية "[3] وفي هذا إشارة واضحة من الكاتبة إلى تعفف المرأة العربية وحيائها وحشمتها، وتخلقها لأننا نجد في المقابل كما تقول،عدم حياء أوحشمة... عند المرأة الأوربية. وربما كان السبب الأول والأخير في كل هذا هو البيئة العربية، والعادات و التقاليد التي نجدها داخل مجتمعاتنا الإسلامية.

إن أحلام تذهب إلى أبعد من هذا فتصور فرنسا على أنها بوابة الشهوات الجهنمية، وبأنها أيضا المرأة الفاسقة أو المدنية الفاسقة التي تضعك مع أول خطوة في طريق الموت، تقول

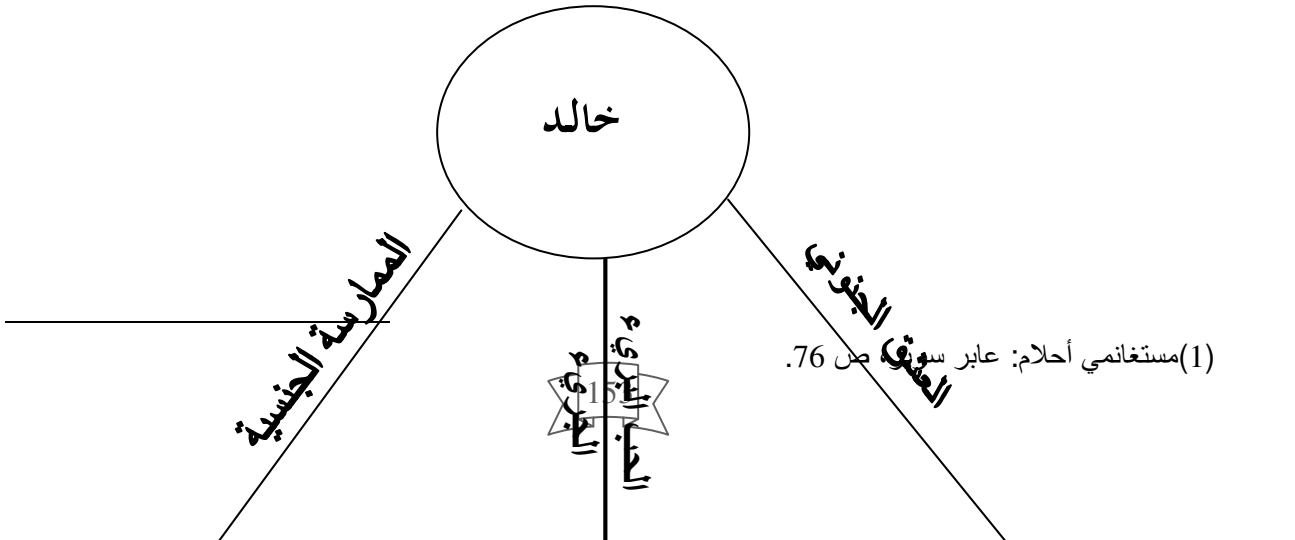
(1) مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص 59.
(2) م. ن. ص 59، 60.
(3) م. ن. ص 74.

أحلام: " لا طريق لمعرفة الموت أفضل من ربطه بمخيلة فاسقة "[1]؛ وتقصد هنا فرنسا، والنساء الأوروبيات خاصة.

إن ما نلاحظه هنا وعلى كل كتاب الرواية الجزائرية تقريبا أنهم دائما يحاولون الانتقام من فرنسا، باعتبارها السبب الرئيسي، والحجر النواة الذي شيد مآسي، وجراح، وآلام هذا الوطن، منذ عشرات السنين، فكان منهم دائما أن يصوروها في شكل امرأة ليمارسوا عليها كل أنواع الجنس كوسيلة للانتقام. وأحلام مستغانمي- في ثلاثيتها - وقعت هي الأخرى فريسة هذا الانتقام، وكان من المفروض على كتابنا خاصة الجيل الجديد منهم، أن يتخذوا من أفكارهم، وثقافتهم، وتاريخهم وسيلة للمواجهة والتحدي لا أن يبقوا أسيري المتعة، واللذة الجنسية في هذا الانتقام.

الشكل04:

تيمة الحب



(1)مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 76.

لقد شكل الحب تيمة محورية في هذه الثلاثية التي تنوعت وامتزجت العلاقات فيها بين الأشخاص، وقد اخترنا (خالد بن طوبال) كعينة تمثيلية عن تلك العلاقات التي أوجدتها الكاتبة. فخالد بن طوبال كان من بين الشخصيات المحورية في الثلاثية، هذا إن لم نقل إنه من أهمها وقد ارتبط منذ بدايتها بعلاقات حب متنوعة، منطقية ولا منطقية، طبيعية وأخرى جنونية تصل حد التناقض.

كانت قسنطينة المدينة التي عشقها حد الجنون، كان مشدودا إليها رغم نفوره منها، ومن جسورها في بعض الأحيان، هي المدينة التي عرف، وترك فيها عائلته وأصدقاءه

(حسان، وزيان، وزياد...إلخ) فظل مشدودا إليها بذاكرته، فكانت بذلك الغياب الحضور معا. كما ارتبط خالد بعلاقة حب مع (أحلام/حياة) فهي المرأة الأسطورة التي تماهت صورتها بين المدينة والمرأة، والصديقة والأم، والحبيبة والعشيقة؛ فكان الحب البريء الجريء بينهما، والذي تداخلت فيه صورتها وصورة الوالد سي الطاهر والأم ومراد وناصر...الخ.

أما العلاقة الثالثة التي يمكن أن نخرج بها هي علاقته مع (كاترين/فرانسواز) هذه المرأة العشيقة التي كانت الحضن / والمأوى الذي لجأ إليه خالد حين لفظته مدينته قسنطينة، كان يمارس معها كل طقوسه الغرامية العشقية والتي أراد من خلالها أن ينتقم من شيء اسمه (باريس/فرنسا)هذه المدينة التي حمَّلها آلام وجراح وطنه الجزائر، وخيبات وضياع مدينته قسنطينة هذا بالإضافة إلى همومه، وانشطاراته الداخلية الخاصة.

إن ما يمكن أن نخلص إليه من كل هذا أن العلاقات التي ارتبط بها خالد كانت متشابكة، متداخلة فيما بينها، تراوحت بين العشق الجنوني، والحب البريء، الجريء، والممارسة الجنسية - وهذا ما اعتمده تقريبا جل كتاب الرواية الجديدة الجزائرية منها والفرنسية...-.

إذن، أحلام مستغانمي وعلى نمط كتاب الرواية الجزائرية الجديدة، وعندما ضاق قلبها بالأحزان والآلام والأحلام؛ وهي الشاعرة المرهفة أطلقت العنان لقلمها فكان، رسولا ألمَّ بوحي ذاكرتها. فكتبت ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) لتفرغ فيها بعضا من ذاتها المتماهية مع أحزان الوطن، فكتبت أحلام لتنفض بعض غبار السنين عن ذاكرة تاريخ بلادها لتقول أحزان، وآلام شعبها فـ " أحلام مستغانمي كاتبة تخفي خلف رواياتها أبا لطالما طبع حياتها بشخصيته الفذة وتاريخه النضالي، لن نذهب إلى القول

إنها أخذت عنه محاور رواياتها اقتباسا، ولكن ما من شك في أن مسيرة حياته التي تحكي تاريخ الجزائر، لوجدت صدى واسعا عبر مؤلفاتها"[1].

لقد كان الوالد (سي الشريف) هو القلب النابض لجسد أحلام، وكان بمثابة الذاكرة الحية التي تعيشها روائيتنا،عبر ثلاثيتها، فالوالد " كان يدري وهو الشاعر أن الكلمة،هي الأبقى، وهي الأرفع، ولذا حمل ابنته إرثا نضاليا لا نجاة منه ،بحكم الظروف التاريخية لميلاد قلمها الذي جاء منغمسا في القضايا الوطنية والقومية التي نذرت لها أحلام أدبها. وفاء لقارئ لن يقرأ لها يوما.. ولم تكتب أحلام سواه، عساها بأدبها ترد عنه بعض ما الحق به الوطن من أذى بأحلامه "[2]. فأحلام، وطوال أجزاء الثلاثية، كانت تعيش ألما كبيرا اسمه الجزائر، وجرحا عميقا اسمه الوالد، وهي التي تصرح بهذا فتقول: " بداخلي ألم–هذا أكيد- اسمه الجزائر (...) كان أبي نموذجا للمناضل الذي ضحى من أجل الوطن، ورأى بعينه أحلامه تنهار أمامه "[3].

إن أحلام إذن كانت ولا تزال تعيش ألم الجزائر، وجرح الوالد، هذا الألم الذي أصبح ألما بقلبها، وهذا الجرح الذي أصبح هو الآخر جرحا بأعماق ذاكرتها. فتصبح بذلك الجزائر هي الوالد، الذي أعطته اسما آخر في الرواية (سي الطاهر) ليمتد بعد ذلك إلى اسم (خالد بن طوبال) ثم إلى (زيان). وهكذا كانت ثلاثية أحلام مستغانمي ثلاثية للذاكرة، والتاريخ، والحب، والسياسة، والجراح، والآمال، والأحلام...الخ فحاولت بهذا روائيتنا كسر العديد من الطابوهات ، والقيود، والمعتقدات البالية... فكان " الحزن، والذاكرة معلمين ارتكزت عليهما أحلام في صنعة شكلها الروائي فكان أن أنشأت لغة شاعرية مركزة ضد النمطية، أنقذت الرواية من سردها الباهت، وأثبتت أن المبدع يستطيع أن يستظل بشجرة الإبداع ليحتمي من الذين يراقبون الحركات والكلمات، والممتلكات، وتعلن أنها لا تملك

(1) مستغانمي مراد: أحلام مستغانمي... سيرة حياة، مجلة الاختلاف، ع3 ماي 2003، رابطة الإختلاف -الجزائر- ، ص22.
(2) م. ن. ص23.
(3)موساوي آسيا، مفتي بشير: أحلام مستغانمي، لا أغفر للذين نهبو الجزائر، مجلة الاختلاف، ع3 ، ص26.

سوى الحب لهذا الوطن، وسواء بدا هذا الامتلاك من خلال بطل امرأة أو رجل بدون ذراع فالأمر سيان بالنسبة للوطن "[1].

إن أحلام مستغانمي نسجت ثلاثيتها على نمط كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، ومنها الجزائرية الجديدة المتميزة التي أخذت من بعض خصائصها لتتعداها إلى درجة الإبداع والتفوق كما استطاعت أن تشيد عالما روائيا خاصا بها. يقول (بلمشري مصطفى): " الكاتبة أحلام مستغانمي في ميدان الأدب قصاصة روائية بارعة، لا تجيد فقط حبك الحوادث بمهارة، ولا تحسن تصوير التقنيات، وخلق نماذج الأشخاص بدقة فحسب، بل إنها تعرف كيف تبني ذلك كله على أساس من عمق فلسفي، وعلاقة واقعية تربط أنماطا معينة من الوقائع، والناس، والمحيط الاجتماعي(...) إنها بمعنى آخر تجيد استعمال التقنية الفنية للرواية الحديثة "[2].

- إذن، كيف استخدمت أحلام هذه التقنيات؟ وكيف وظفتها من خلال ثلاثيتها؟...هذا ما سيجيب عنه الفصل الآتي-الفصل الثالث-.

(1) بعلي آمنة: قيل في أحلام وقد يقال عنها، مجلة الاختلاف، ع3، ص32.
(2) بلمشري مصطفى: الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية، مجلة عمان، ع114 كانون الأول 2004 -عمان، ص16.

الفصل الثالـث

I- التقنيــات الفنيــة في الثلاثيــة.

1- الــزمـــن.
2- الفضاء (المكان).
3- الــشخصيــة.
4- الــحبكـــة.
5- الوصـــف.
6- اللغة والخطـاب.

II- القـــارئ في الثلاثية.

I- التقنيات الفنية في الثلاثية:

تمهيـــد

لقد حاول كتاب الرواية الجديدة أن يحوروا، ويجددوا في تقنيات الرواية التقليدية، وذلك كي تتأقلم وروح العصر الذي يعيشونه؛ فعملوا على تحطيم البنية التقليدية فيها، وذلك باعتماد تقنيات جديدة تختلف عن تلك التي عرفتها الرواية التقليدية، وذلك بالتجديد، والتحوير، والمماثلة، والتقليد...

" لعل أهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم و الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية ، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد "[1].

من هنا كان كتابنا الجزائريون المجددون مقلدين، محاكين حينا لهذه التقنيات وثائرين، مبدعين فيها حينا آخر. وتشكل ثلاثية أحلام مستغانمي " علامة دالة على رغبتها في خلخلة المفهوم السائد للكتابة، وإرباك المنظورات التقليدية في تصور ماهيتها وأدوارها، لتبقى الكتابة لديها مفهوما ملتبسا يغري غموضه دوما بمغامرة البحث والاكتشاف حيث يقترن بآفاق لا تحد من الحرية ، وبحالات مربكة إلى الأقاصي تلونها تقاطبات : الذات / الآخر، الحياة/ العدم،الحضور/الغياب "[2] وبهذه الطريقة ، والتقنيات الجديدة القديمة استطاعت الكاتبة أن تكون " قصاصة روائية بارعة، لا تجيد فقط حبك الحوادث بمهارة، ولا تحسن تصوير التقنيات، وخلق نماذج الأشخاص بدقة فحسب بل إنها تعرف كيف تبني ذلك كله على أساس من عمق فلسفي، وعلاقة واقعية تربط أنماطا معينة من الواقع، والناس و المحيط الاجتماعي وبالحركة التي تندفع فيها حياة الناس والأشياء في هذا المحيط ، إنها بمعنى آخر تجيد استعمال التقنية الفنية للرواية الحديثة "[3]. وتتعداها إلى درجة الإبداع في استخدام بعض التقنيات.

إذن، كيف استخدمت أحلام هذه التقنيات؟ وكيف وظفتها عبر حرفية هذه الثلاثية؟ وهل اكتفت الروائية بالتقليد لهذه التقنيات أم تعدت ذلك إلى درجة الإبداع؟ هذا ما سأحاول الاجابة عنه من خلال هذا الفصل.

---

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص53، 54.
(2) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الإختلاف والتلقي، ص63.
(3) بلمشري مصطفى: الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية، ص16.

1- الزمن:

يعتبر الزمن من بين أهم العناصر المكونة للخطاب السردي الروائي، فـ " الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[1] فكل شيء يوجد ويتم داخل إطار الزمن.

ويعتبر(هيدجر) أن " الحياة البشرية مأساة بطلها الزمن يروح يرفع الستار عن فصولها واحدا بعد الآخر"[2]، ففرنسا كانت من بين أهم البلدان التي شهدت مأساة الإنسان في القرن العشرين، فالعالم تحول وكان لابد للروائي و الأديب أن يحدد موقفه، وموقعه من الزمن الذي يعيشه، فكان وعيه أولا بأن الإنسان يعيش في عالم اللامعقول، وأن الحياة عديمة المعنى، من هنا حاول الروائي أن يعبر عن مأساة زمنه الذي يعيشه كفرد مهمش داخل المجتمع عبر صور عديدة كان من أهمها: الوعي بعبث الحياة، اللامبالاة، الرفض، التمرد،اليأس، ومحاولة خلق عالم جديد، وقيم جديدة "[3].

أما إذا عدنا إلى كتابنا وروائيينا فإننا نجد أن " فصول هذه المأساة في الوجود الجزائري كان قد بدأ مع إنقلاب 19 جوان 1965، وبعد ثلاث سنوات فقط من الاستقلال، الحلم الذي كان يلوح بعالم من السعادة والورود، وليس بكومة من الأشلاء، ووديان من دم الإخوة الذين كانوا بالأمس ثوارا وأبطالا "[4].

إذن، بهذا كانت الصيرورة الزمنية[*] السريعة، البطيئة، المتوقفة، المتحركة، والتفاؤلية المأساوية ، سببا في تحريك دواخل الكتاب والروائيين الجزائريين " باعتبار أن الروائي كان (ولا يزال) هو المرآة التي انعكست عليها تلك الاحساسات و ذلك الشعور فكان جل الروائيين مراقبين ما يتم على أرض الواقع(...) وغربلته عبر آليات العالم الداخلي لسيرورتهم المرتبطة بالانطباعات والانفعالات، والأفكار التي لا يمكن أن تصنف إلا ضمن وحدات زمنية "[5].إن أحلام مستغانمي بوصفها الكاتبة الجزائرية بنت الرجل المجاهد الذي اصطدم بمأساة الحلم الذي كان يراوده زمن الثورة، وجدت في هذا الواقع ما حرك قلمها الروائي لتكتب الجزائر في متناقضات زمنها، ولتحاول أن تلخص لنا من خلال هذه الثلاثية (ذاكرة الجسد)، و(فوضى

---

(1) الطعان صبحي: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج(23)، -الكويت-، ط1994، ص445.
(2) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج(1)، ص69.
(3) ينظر. أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص7، 8.
(4) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري،ج(1)، ص70.
(*) و"نقصد بالصيرورة الزمانية التوالي الدوري للحركة الزمانية (الأيام، الشهور السنين...) ".
- يقطين سعيد: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط(1) 1997، ص 193.
(5)بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري،ج(1)، ص71.

الحواس)، و(عابر سرير)، خمسين سنة من تاريخ الجزائر، رافعة بذلك الستار عنه فصلا بعد آخر ، فعلى طريقة كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، والجزائرية بالخصوص تتخذ الروائية من عمليات تهشيم الزمن وتقطيعه بواسطة عمليات الارتداد الزمني (الاسترجاعية، والتوقفية، والاستنبائية، والاستباقية...)غير المرتبة، صورة لواقع الفرد والمجتمع الجزائري بعد سنوات قليلة من الاستقلال الذي شهد زمن الانقلابات، والتصفيات، زمن القتل في أبشع صورة...وعلى هذا نستطيع أن نقسم زمن الثلاثية إلى خمسة أزمنة صغرى هي:

1- قسنطينة ←الجزائر→ زمن الثورة وما قبلها – 1954 -.
2- قسنطينة ←الجزائر→ زمن الاستقلال –1962-.
3- قسنطينة ←الجزائر→ زمن بعد الاستقلال ما بعد –1962-.
4- قسنطينة ←الجزائر→ زمن أكتوبر –1988-.
5 - قسنطينة ←الجزائر→ زمن ما بعد أكتوبر –1988-.

إن أحلام كانت ابنة واقعها الذي أنطقها لتكتبه، فكان أكتوبر 1988، تاريخا انطقت من خلاله أحد شخصياتها (خالد بن طوبال) (التاريخ/الذاكرة)هذا الرجل الذي امتلأ بفجائع وخيبات وطنه حد التأزم النفسي ،يقول خالد: " قبل اليوم لم أكن اشعر بثقل السنين(...) ولكنهم طاردوني حتى مربع غربتي، واطفأوا شعلة جنوني(...) الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر ولم يعد في وسعنا إلا أن نتوحد مع الجمر(...)، وننسى نارنا الصغيرة "[1]

إذن، هكذا أصبح الوطن- الجزائر ، قسنطينة - الحلم الذي سكن (خالد بن طوبال) و(زيان) وقبلهما (سي الطاهر)...وآخرين، أصبح زمنا للقتل ،والموت ، والبشاعة اللاإنسانية في شتى أنواعها، فحمل مشعله(سي الطاهر) زمن الثورة حتى الاستقلال ليعطيه إلى(خالد) في (ذاكرة الجسد) كي يسلمه هو الآخر إلى(حياة/احلام)، في (فوضى الحواس) لتعيده بدورها له في(عابر سرير) فيفضل في الأخير أن يتنازل عنه ليسلمه أمانة إلى(زيان) -حياته ووجهه الآخر- وبهذا تكون الدورة والصيرورة الزمنية للحياة التي تتوارثها الأجيال عبر السنين.

إن أحلام تحاول عبر أحرف هذه الثلاثية أن تصور لنا الحياة في دورتها الطبيعية (حياة/موت)، و(بقاء/فناء)، و(خير/شر)...الخ فنحن حين نقرأها نجد أنفسنا وكأننا في رحلة يبدأها (خالد بن طوبال) ليعيدنا بها إلى زمن الماضي – زمن الثورة- ثم يرجعنا إلى زمنه الحاضر – زمن الاستقلال - محاولا من خلال عمليات مقارنة في الغالب الأعم أن يبرز تلك الفروقات التي تقع في الحياة ،محاولا إيصالنا إلى زمنه الحاضر برؤية تفجعية مأساوية من هنا

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص23.

جاء نص الثلاثية نصا " محملا بهموم وقضايا(...) تفضي إلى تشويه الإحساس بالزمن "[1] الذي يعتبر " الشخصية الرئيسية(...) بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره "[2] عبر أحرف الثلاثية والتي لعب زمن الذاكرة فيها دورا أساسيا؛ فكان الزمن الحقيقي، والزمن النفسي.

1-1 الزمن الطبيعي في (ذاكرة الجسد):

لقد عنونت الكاتبة أول جزء من ثلاثيتها بـ(ذاكرة الجسد) لتضعنا منذ البداية في الزمن أو في الإطار الزمني الذي تريده، بحيث كان زمن الذاكرة، زمنا لاسترجاع مختلف التقنيات السردية فكان: الاسترجاع، والاستشراف، والتوقف، والديمومة، والقطع، والحذف...الخ وهذا ما سيتم الحديث عنه.

تعتبر روايات الثلاثية روايات للذاكرة، فبالرغم من امتداد أحداثها عبر أركان الأزمنة الثلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل) إلا إننا " لا نكاد نقرأ صفحات محدودة (...)حتى تنتقل بنا الأحداث إلى الزمن الماضي بنوعيه، البعيد والقريب،(...) [و] النص يعتمد الهروب من الواقع الآني إلى واقع ماضوي يجسد فيه (...) النقاء، والطهر في أبهى الصور وأرق العواطف(...) [وكان ذلك رفضا] لذلك التجانس المقترح من طرف الزمن السياسي"[3] المتولد عن تلك الانقلابات السياسية التي شهدتها الجزائر زمن ما بعد الاستقلال.

إن " الاسترجاع من أكثر التقنيات السردية تجليا في الرواية، إذ يشكل ذاكرة النص، وفيه ينقطع زمن السرد. الحاضر ويستدعي الماضي، وتتأتى أهميته في كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات "[4] وأول سطر بدأت به أحلام ثلاثيتها كان " مازلت أذكر قولك ذات يوم..."[5]. وهكذا يبدأ (خالد) في عمليات الاسترجاع والتذكر التي أحدثتها فجائع الحياة ومفارقاتها ليجلس على مائدة ذاكرته المثقلة بتمزقات وآلام الماضي، والحاضر فيقول: "يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول...نحن لا نشفى من ذاكرتنا "[6]، لأن الحاضر يحييها، فالحياة تعيدنا إليها، إلى زمنها، شئنا ذلك أم أبينا.

---

(1) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري،ج(1) ص85.
(2) بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص112.
(3) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج(1)، ص86.
(4) file : //D : Documents%20and%20Settinges/Administrateur/Bureau/العربية%20الرواية%20...09/05/2006.
- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية،ص3.
(5) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص7.
(6) م. ن. ص. ن.

إن عنوان الجزء الأول من الثلاثية (ذاكرة الجسد) نستطيع أن نجعل منه عنوانا شاملا لها - وهو يأخذ أبعادا انزياحية كثيرة ومتعددة، فالذاكرة هنا هي (التاريخ، والماضي...) والجسد يأخذ هو الآخر بعدا انزياحيا، فيكون جسد (خالد بن طوبال) أو جسد (أحلام) مع وجهيهما (زيان) و(حياة)، أما الاحتمال الأقرب إلى الصحة فهو أن يكون الجسد، هو جسد قسنطينة ومنها الجزائر ككل، ليكون العنوان : (ذاكرة خالد / أحلام) أو (تاريخ قسنطينة / الجزائر). وبالامتزاج والتماهي الذي حدث بين أجساد الشخصيات، وجسد الوطن والمدينة ، يصبح العنوان (ذاكرة قسنطينة/الجزائر) المتماهية في الماضي المتوقفة في الحاضر ،المتطلعة للمستقبل.

فلقد جلس (خالد بن طوبال) ليحاور ذاكرته المثقلة بخيبات الحاضر ، وتمزقات الماضي وآماله، فكانت العودة إلى أيام الثورة التي كانت الأحلى في نظره ،منطلقا من أيام حاضر رأى فيها كل أنواع الخيبات فبعد أن لفظته قسنطينة نادته ليعود إليها ويحضر مراسيم توديع جثمان أخيه (حسان) الذي قتل على أيدي إخوانه الجزائريين، هذه العودة التي حركت في أعماق خالد ماضي دفين طالما فضل تجاهله، يقول : " كيف عدت بعدما كاد الجرح أن يلتئم، وكاد القلب المؤثث بذكراك أن يفرغ منك شيئا فشيئا، وأنت تجمعين حقائب الحب وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر "[1].

إن قسنطينة كانت فيها ذاكرة (خالد) ومنها وفيها يستمد ذكرياته، فهي التي تحرك الذاكرة وتوقظها، وتنعشها. هذا إن لم نقل إنها الذاكرة في حد ذاتها. التي حاولت من خلالها أحلام مستغانمي أن تخترق ذلك " التعاقب الزمني الذي يستهدف الدقة في تماثل لعبة الذاكرة الممتدة في الماضي، في خلق توتر دال بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر"[2]، يقول خالد: "غدا ستكون قد مرت 34 [أربع وثلاثون]سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع(...) وبين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، وتغيرت الأهداف، وتغير الوطن "[3].

إن الحاضر في واقع الكتابة يصبح كأنه الماضي مع اختلاف في الأهداف والمفاهيم. فنوفمبر 1954 هو التاريخ النقيض لنوفمبر 1988،والأهداف والأحلام التي سالت انهار الدماء لأجلها في نوفمبر 1954،غير الأهداف والأحلام التي سالت أنهار الدماء لأجلها في نوفمبر1988. وبهذا يصبح الزمن الماضي –في نظر الكاتبة- لا زمنا ذا "قيمة مادية استهلكت

(1) م. ن. ص16.
(2) رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص27.
(3) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص24.

لكنه ينظر إليه على أنه الفردوس المفقود الذي يحن(...) بالعودة إلى أحضانه، ولهذا تسعى الشخصيات في الرواية (...) إلى العودة إلى الماضي والركوع في محرابه من عنف الحاضر وخوفا من المستقبل، وقد ازداد هذا الشعور حدة خاصة بعد الهزائم العربية المعاصرة "[1]؛ ومنها التي شهدها تاريخ الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن العشرين.

إن العودة إلى الزمن الماضي لم يعد تاريخا كما كان في الرواية التقليدية، بل أصبح على أيدي كتاب الرواية الجديدة ومنهم أحلام مستغانمي في هذه الثلاثية، وكأنه الحاضر والمستقبل، أصبح المرآة العاكسة لبشاعة الحاضر، وعتمة المستقبل.

يقول (خالد بن طوبال) في احدى استرجاعاته الماضوية القريبة الجميلة: " ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأن قدري سيكون مختصرا بين المساحة الفاصلة بين الحرية، والموت. ذلك الموت الذي اخترنا له اسما آخر أكثر إغراء (...) [ويضيف] لماذا نسينا يومها أن نطلق على الحرية أيضا أكثر من اسم ؟ وكيف اختصرنا منذ البدء حريتنا ..في مفهومها الأول؟ "[2].

إن أحلام مستغانمي في استرجاعات شخصياتها ترى الماضي الجميل في كل شيء حتى في النهايات، فللتضحية طعم و للكفاح هدف، وللموت لذة، لذا كانت الأرواح تتسابق في الماضي لتفوز بوسام الاستشهاد، أما في زمن الحاضر فتغيرت المفاهيم فطعم الموت أصبح له مذاق الخيبة، والألم لأن الأهداف تغيرت، وآلات الموت تعددت لتصبح لا تفرق بين صدور الأفراد، ومصطلح الحرية زمن الاستقلال أصبح الطرف النقيض لمصطلح (الحرية) زمن الثورة إذ إنهم كانوا يعتبرونه الفردوس المفقود.

إن(خالد بن طوبال) يمضي في استرجاعاته فيتذكر أحلام الحبيبة، وأحلام الوطن، وأحلام المدينة، وأحلام الأم... فيقول: " وفي عمر لحظة عادت ذاكرتي عمرا إلى الوراء. إلى معصم (أمي) الذي لم يفارقه هذا السوار قط "[3]. فاللحظة وهي الزمن القصير الذي يمر في ثانية أو جزء منها تصبح في الرواية الجديدة عمرا بكامله أو أكثر من العمر. فلقد استطاعت هذه اللحظة أن تعيد (خالد) إلى " أكثر من ثلاثين سنة "[4] من العمر. فالسوار كان من تراث الوطن وذاكرته، كان قسنطينة الثورة، والاستقلال، ففي عمر لحظة عاد (خالد)الى أيام الثورة

(1) ولعة صالح: إشكالية الزمن الروائي، الموقف الأدبي، ع375، أوت 2002، إتحاد الكتاب العرب دمشق، ص27.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص26.
(3) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص53.
(4) م.ن. ص. ن.

التي أهداها جزءا من جسده – ذراعه- لتحيا ويواصل حياته من دون هذه الذراع وفي عمر لحظة أيضا يتذكر والدته التي كانت ترتدي هذا السوار الذي لم يفارقها طيلة حياتها.

إن أحلام وببراعة متفردة استطاعت أن تلخص في ما يقارب الخمسين صفحة من ثلاثيتها خمسين سنة من تاريخ وزمن الجزائر، الذي تبدأ في سرد تفاصيله عبراسترجاعات شخصياتها التي غالبا ما تنطلق من الحاضر معتمدة في ذلك على عمليات التذكر، والتوقف والاستشراف أحيانا فكانت وكأنها تمارس عمليات استنزافية، تمزيقية للزمن الحاضر الذي ترجعه إلى الماضي، والمستقبل في عمليات انتقالية غير مرتبة.

1-2 الزمن النفسي في (فوضى الحواس):

لقد كان الزمن في (فوضى الحواس) زمنا نفسيا، بحيث انتقل السرد من خالد الى حياة هذه المرأة التي تأخذها سكرات الحب وهلوساته البعد والفراق إلى أن تجعل من قصة كتبتها مسرحا للمواعيد واللقاءات..فأحلام بعد انفصالها عن خالد وزواجها من شخص آخر غيره. شعرت بفراغ رهيب جعلها ترى (خالد) في كل الأزمنة التي تعيشها، وتتخيلها فأصبح "هو رجل الوقت ليلا ،يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يباغتها بين نسيان وآخر(...) هو رجل الوقت سهوا حبه حالة ضوئية (...)هو رجل الوقت عطرا(...) خرقها حبه. ومقعد للذاكرة ما زال شاغرا (...)هو رجل الوقت شوقا "[1]. وبهذا تختصر لنا الكاتبة الزمن في حواس البطلة (أحلام/حياة) التي ترى الزمن في حضور، وغياب هذا الرجل ، فالماضي هو حضوره، والحاضر هو غيابه، والمستقبل هو الشوق إليه. فالزمن هو خالد، هذه الشخصية الورقية أو الكائن الحبري الذي كان نتاج خيال الكاتبة (أحلام/حياة) لتهرب معه من واقع أقل ما يقال عنه إنه بطعم المرارة والخيبة، والألم والضياع.

وفي (فوضى الحواس) اعتمدت الكاتبة الطريقة الحوارية الداخلية خاصة – المونولوج- ذات الرؤية المستقبلية المغيبة، والرؤية التفجعية المأساوية، التفاؤلية في بعض الأحيان هذا بالإضافة إلى العودة إلى الماضي، بقراءة أولية نستطيع القول إن الكاتبة تستخدم الزمن الحاضر الممتد في زمن المستقبل في عملياتها السردية، لكن مع قليل من التأمل والتركيز والتعمق في أحداث هذا الجزء، نجد أن (أحلام/حياة) في ممارستها لطقوسها العاطفية مع (خالد) - الشخصية الحبرية الورقية-، ما هي إلا عودة إلى الماضي الذي تسقط ذكرياته على حاضرها لتبني به عالمها الخيالي مع هذه الشخصية الوهمية التي كانت أحد أبطال قصة كتبتها. وبهذا استطاعت أحلام أن تجعل من الذاكرة بؤرة أساسية في السرد حتى يصبح

(1) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص10.

الحاضر وكأنه منبه ومنشط لشطحات الذاكرة التي تقدس في معظم الأحيان الماضي لترتقي به، وتبوئه صدارة المراتب في الزمن.

1-3- الزمن الطبيعي في (عابر سرير):

يعود السرد في الجزء الثالث من الثلاثية (عابر سرير)على لسان (زيان) الذي يقرر هو الآخر أن يكتب قصة (خالد بن طوبال) (التاريخ/الذاكرة) و(حياة/أحلام) (المدينة /الوطن) من خلال قصة قرأها في زمن ما، هي قصة (ذاكرة الجسد) وأحبها حد الجنون و التماهي الذي أوصله إلى أن يكون حياة ثانية لحياة أولى بدأها (خالد بن طوبال) و قبله (سي الطاهر) وهكذا ليواصلها (زيان)في قصته التي يكتبها، ويعيشها يقول(زيان): " إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت بعدما قتلتها، وعدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب "[1] وكان (زيان) في (عابر سرير) هو الذاكرة التي تروي تاريخ هذه المدينة التي قتلها بسلاح النسيان واللامبالاة، فيعقد موعدا مع الذاكرة ليحرر بعض سجنائها فيحييهم، ويقتلهم.

يقول (زيان): "ليس ثمة موتى غير أولئك الذين نواريهم في مقبرة الذاكرة، إذن يمكننا بالنسيان أن نشيع موت من شئنا من الأحياء، فنستيقظ ذات صباح ونقرر أنهم ماعادوا هنا "[2]. بهذا تخرج الكاتبة (أحلام مستغانمي) الذاكرة من فضاء الاسترجاعات والتذكر إلى فضاء الحاضر فتصبح وكأنها الشخصية التي تحاور الماضي لتبوئه مرتبة الحاضر، وبهذا تعقد تلك المقارنات بين الأزمنة (الحاضر/الماضي/والمستقبل) وذلك لإبراز تلك المفارقات التي أحدثها الزمن الراهن – زمن الحاضر-.

إن أحلام تؤكد بهذا أن الزمن الماضي " لا يمشي وراءنا كالتابع بل يسبقنا ويتقدمنا كالرائد..إنه ذاكرة تفكر للأمام " فرغم استخدامها لتقنية الاسترجاع والتذكر إلا أنها استطاعت ان تجعل من هذا الماضي أداة نقدية للحاضر والمستقبل معا. أما إذا أردنا أن نمثل للسيرورة الزمنية في (ذاكرة الجسد) على سبيل التمثيل لا الحصر نحصل على الجدولين الآتيين:

الجدول(01):

1-التشكيل الفني للزمن في (ذاكرة الجسد):

أ- <u>الزمن السردي للأحداث:</u>

	الزمن السردي للأحداث	من خلال ذاكرة الجسد	الصفحة

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص41.
(2)مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص22.

1	زمن الكتابة – 1988-.	"اختار تاريخا كهذا لأبدأ به هذا الكتاب؟غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير".	**24**
2	إلتقاؤه بسي الطاهر في سجن (الكديا)-1945-.	"في سجن (الكديا)كان موعدي (...)مع سي الطاهر(...) إثر مظاهرات 8 ماي 1945".	**30**
3	التحاق خالد بصفوف الجبهة -1955-.	"سنة1955 وفي شهر ايلول بالذات التحقت بالجبهة".	**33**
4	بـتر ذراع خالـد –1957-.	"لم يكن العلاج بالنسبة لي.. سوى بتر ذراعي اليسرى".	**35/34**
5	فكرة الكتابة عن أحلام –1987-.	"..عمن تراني اتحدث؟عن طفلة(...)أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي".	**42**
6	موت سي الطاهـــر –1960-.	" أستشهد هكذا في صيف 1960".	**45**
7	لقاء خالد مع أحلام في تونس-1962-.	"أيعقل أن تكوني الطفلة التي رأيتها (...)في تونس سنة 1962".	**56**
8	لقاء خالد مع أحلام في باريس-1981-.	" أيعقل أن تكوني قد تغيرت إلى هذا الحد..خلال عشرين سنة ".	**56**
9	رسم خالد للوحته"حنين" -1957-.	"رسمتها منذ خمس وعشرين سنة، وكان مر على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر".	**59**
10	إقامة خالد في تونس –1957- ورسمه"حنين"	هاهي "حنين"لوحتي الأولى وجوارها تاريخ رسمها (تونس 75) ".	**64**
11	ولادة أحلام –1957-	" تاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة 1957 ".	**64**
12	إقامة خالد في باريس مدة ثمانية سنوات(08) حتى - 1988 -.	"ثماني مفكرات لثماني سنوات (...)لا تاريخ لها سوى الغربة".	**65**
13	رحيل خالد من تونس -1973-.	"سنة 1973(...) كنت آنذاك أجمع أشيائي استعدادا للرحيل".	**82**
14	رسم خالد للوحته"اعتذار" -1983-.	"لم أخبرك أن هذه الحادثة تعود اسنتين".	**95**
15	زيارة خالد لتونس أيلول - 1962-.	"..من شهر ايلول انتظرت أمام بابكم..".	**111**
16	تاريخ رسمه للوحته "حنين"-1957-.	" كانت أنت اللوحة التي رسمتها ذات ايلول من سنة 1957".	**/124 125**
17	رحيل زياد إلى الجزائر ولقاءه بخالد -1973-.	"كنا في 1973(...)رحل زياد بعد حرب أكتوبر".	**152**

18	دخول خالد السجن – سجن (الكديا)-ماي-1945-	"سجن (الكديا)الذي دخلته(...)إثر مظاهرات ماي 1945".	**243**
19	موت زياد-1982-	"في قطارالموت (..)هناك من اخذ قطار(بيروت82)".	**250**
20	زواج أحلام –15 يوليو 1982-	"فالزواج سيكون 15 يوليو".	**271**
21	عودة خالد إلى قسنطينة – 1982-	"...التقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما اراها من الداخل".	**319**
22	زيارة حسان لخالد في باريس 1986	"مرت ستة سنوات (...)عندما زارني حسان".	**383**
23	موت حسان –1988-	"ذات يوم في اكتوبر 1988 جاء خبرموته".	**388**
24	عودة خالد إلى قسنطينة – 1988-	"سأذهب وانتظر في المطار اول طائرة تقلع(....)هناك من ينتظرني".	**400**

أما إذا رتبنا الأحداث في زمنها السردي الطبيعي ، فإننا نحصل على النتائج الممثلة في الجدول اللآتي:

الجدول(02):

ب – الزمن الطبيعي للأحداث:

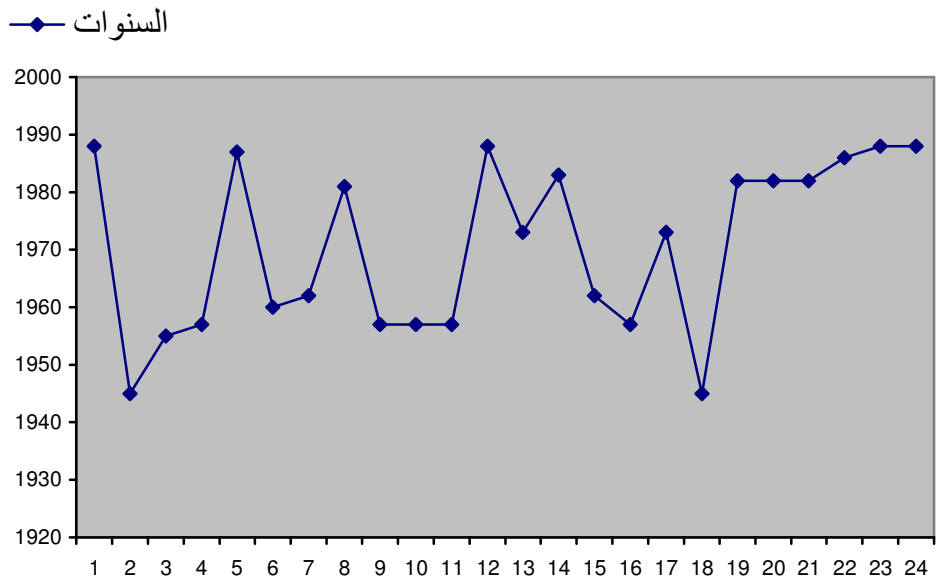
	الزمن الطبيعي للأحداث	**من خلال ذاكرة الجسد**	**الصفحة**
1	دخول خالد السجن سجن (الكديا)-ماي1945-.	"سجن (الكديا)الذي دخلته(...)إثر مظاهرات ماي 1945".	**243**
2	التقاؤه بسي الطاهر في سجن (الكديا)-1945-.	"في سجن (الكديا)كان موعدي (...)مع سي الطاهر(...)إثر مظاهرات 8 ماي 1945".	**33**
3	إلتحاق خالد بصفوف الجبهة - 1955-.	"سنة1955 وفي شهر ايلول بالذات التحقت بالجبهة".	**33**

4	بتر ذراع خالد –1957-.	"لم يكن العلاج بالنسبة لي ...سوى بتر ذراعي اليسرى".	35/34
5	إقامة خالد في تونس1957ورسمه"حنين".	هاهي "حنين"لوحتي الأولى وجوارها تاريخ رسمها (تونس 75)".	64
6	ولادة أحلام –1957-.	"تاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة 1957".	64
7	رسم خالد للوحته"حنين" -1957-.	"رسمتها منذ خمس وعشرين سنة ، وكان مر على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر".	59
8	تاريخ رسمه للوحته "حنين" -1957-.	"كانت أنت اللوحة التي رسمتها ذات ايلول من سنة 1957".	124/ 125
9	موت سي الطاهر –1960-.	" استشهد هكذا في صيف 1960 ".	45
10	زيارة خالد لتونس-أيلول 1962-.	"..من شهر ايلول انتظرت أمام بابكم..".	111
11	لقاء خالد مع أحلام في تونس -1962-.	"أيعقل أن تكوني الطفلة التي رأيتها (...)في تونس سنة 1962".	56
12	رحيل خالد من تونس -1973-.	"سنة 1973(...) كنت آنذاك اجمع أشيائي استعدادا للرحيل ".	82
13	رحيل زياد إلى الجزائر ولقاءه بخالد- 1973-.	"كنا في 1973(...)رحل زياد بعد حرب أكتوبر".	152
14	لقاء خالد مع أحلام في باريس- 1981-.	" أيعقل أن تكوني قد تغيرت إلى هذا الحد ..خلال عشرين سنة".	56
15	موت زياد-1982-.	"في قطار الموت (...)هناك من أخذ قطار (بيروت82)".	250
16	زواج أحلام –15 يوليو 1982- .	"فالزواج سيكون 15 يوليو".	271
17	عودة خالد إلى قسنطينة –1982-.	"..إلتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل".	319

18	رسم خالد للوحته"إعتذار" -1983-.	"لم أخبرك ان هذه الحادثة تعود لسنتين".	**95**
19	زيارة حسان لخالد في باريس- 1986-.	"مرت ستة سنوات (...) عندما زارني حسان".	**383**
20	فكرة الكتابة عن أحـــلام - 1987-.	" ..عمن تراني أتحدث؟عن طفلة(...) أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي".	**42**
21	موت حسان –1988-.	"ذات يوم في أكتوبر 1988 جاء خبرموته".	**388**
22	عودة خالد إلى قسنطينة –1988-.	"سأذهب وأنتظر في المطار أول طائرة تقلع(...)هناك من ينتظرني".	**400**
23	إقامة خالد في باريس مدة ثمانية سنوات(08)، حتى - 1988-.	"ثماني مفكرات لثماني سنوات (...)لا تاريخ لها سوى الغربة".	**65**
24	من الكتابة – 1988-.	"اختار تاريخا كهذا لأبدأ به هذا الكتاب؟غدا ستكون قد مرت 34 [أربع وثلاثون]سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير".	**24**

إذن، من خلال الجدولين (1)، (2) اللذين مثلا للصيرورة الزمنية في رواية (ذاكرة الجسد)- الزمن السردي للأحداث، والزمن الطبيعي للأحداث – نستطيع القول إن هذا الجزء من الثلاثية قد عرف عمليات تمزيقية سريعة، وبطيئة، ومتوقفة، وانتقالية كانت ذاكرة الكاتبة، ونفسيتها المحرك والمنبه الرئيسي للصيرورة الزمنية فيها.

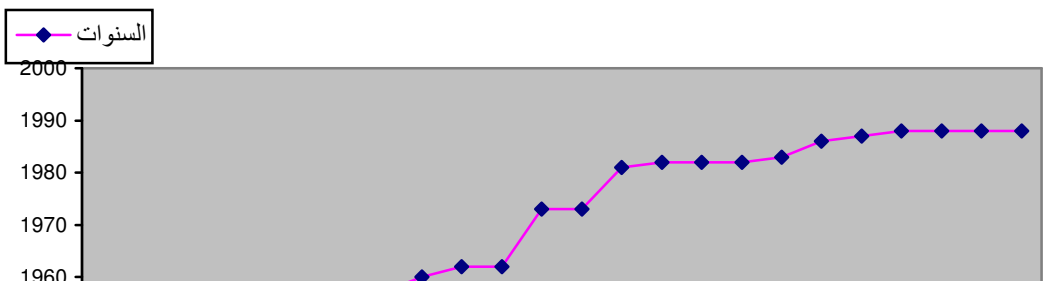
أما إذا أردنا أن نمثل الزمن في شتى حالاته الانتقالية، والتمزيقية، والمتقطعة، والمتوقفة، والبطيئة والسريعة نحصل على الأشكال أوالمنحنيات الآتية:



منحنى الزمن السردي للأحداث

الشكل (1): الزمن السردي للأحداث

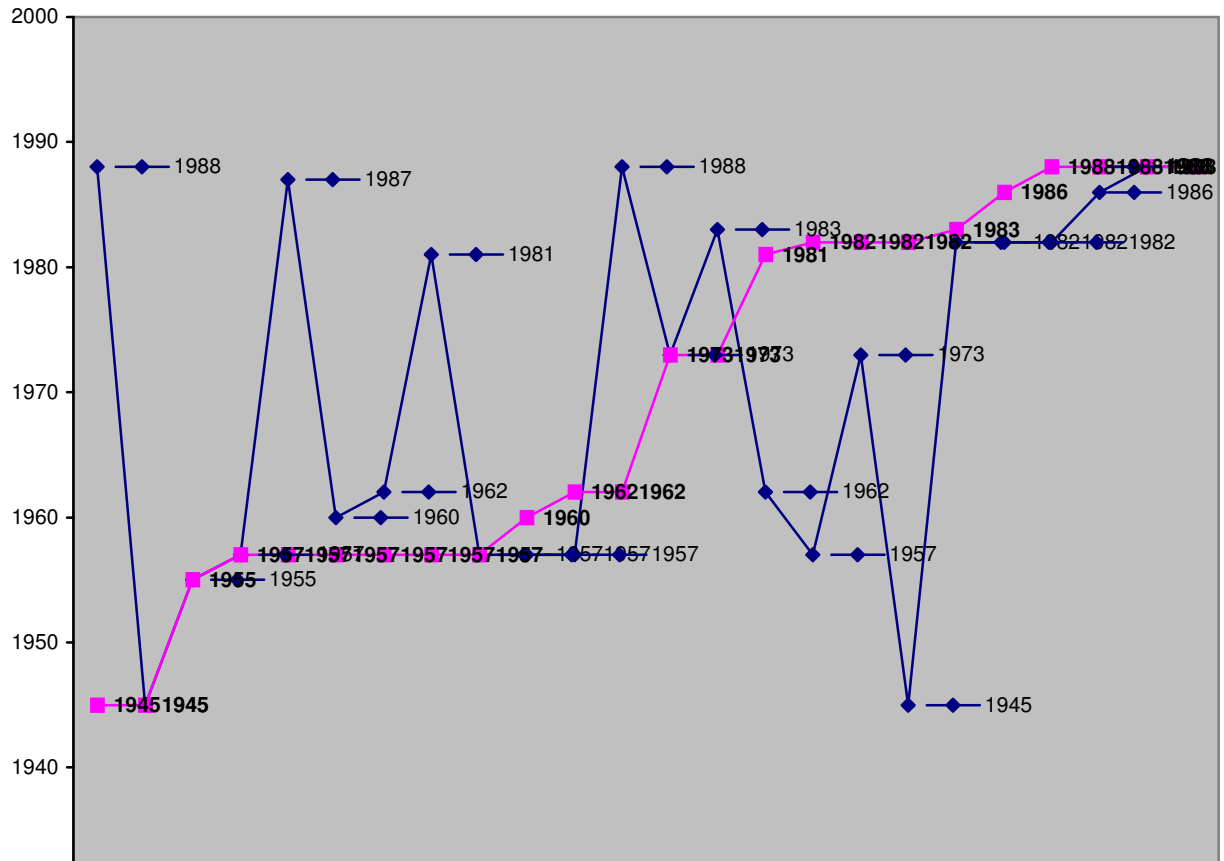
خط سير الزمن السردي للأحداث



منحنى الزمن الطبيعي للأحداث

الشكل (2): الزمن الطبيعي للأحداث
خط سير الزمن الطبيعي للأحداث

وبدمج المنحنيين او الشكلين (1)و(2) نحصل على المنحنى التالي :



خط الزمن السردي ،والطبيعي للأحداث

الشكل3:

خط سير الزمن السردي للأحداث

خط سير الزمن الطبيعي للأحداث

إذن، من خلال هذه المنحنيات التي مثلت فيها للصيرورة الزمنية في الجزء الأول من الثلاثية (ذاكرة الجسد) – والتي اخترتها كنموذج تمثيلي- نجد أن الزمن كان موجودا، والكاتبة تركز عليه كثيرا لأنه هو السبب الرئيسي الذي أنطقها لتكتب هذه الثلاثية، والتي جاء نصها " محملا بهموم وقضايا (...) تفضي إلى تشويه الإحساس بالزمن "[1] الذي أنطق الكاتبة وجعلها تحاول القبض عليه، إلا أنه كان زئبقيا يتملص من بين يديها، فرغم تحديدها له، بالسنوات والساعات والأيام والأسابيع والشهور والحقب... كان زمنا مقطعا، ومهمشا، وممزقا، ومتوقفا.

إن الكاتبة تنطلق من حاضرها الذي تعيشه من سنة 1988 لتعود إلى سنة 1945 بواسطة ذاكرة شخصيتها (خالد بن طوبال) إلى زمن دخوله (سجن الكديا) والتحاقه بصفوف الجبهة 1955 أين فقد ذراعه اليسرى بسنتين فيما بعد 1957. لينتقل خالد مباشرة بعد هذا إلى فكرة الكتابة عن (أحلام /قسنطينة) 1987 عن موت سي الطاهر 1960 ولقاءه مع أحلام في باريس 1981 وتونس 1962 لتتوقف ذاكرته مباشرة في 1957 نظرا لأهمية هذا التاريخ في ذاكرته المثقلة بالخيبات، والأحلام، والآمال، فكان هذا التاريخ تاريخا للولادات. "ولادة أحلام، وولادة لوحته (حنين) " وتاريخا لإقامته في (تونس)، فكان هذا تاريخا للفرحة، والحزن ،والأمل، و اليأس، مع الحبيبة(أحلام /قسنطينة) واللوحة التي رسمها وكانت أولى بنات أفكاره. هذه البنت التي اجتمع فيها الحزن والفرح، واللقاء والفراق -لوحته (حنين) والتي تمثل جسرا من جسور قسنطينة-.

ينتقل خالد مباشرة إلى سنة 1988 ليتذكر أنه يعيش الغربة في باريس ومنها ينتقل إلى سنة 1973،ليتذكر غربته الأولى بـ(تونس) ثم يعود إلى باريس للحديث عن لوحته (اعتذار) التي رسمها 1983 اعتذارا لجسد (فرانسواز/كاترين) -موديل الرسم - ،ثم يعود إلى تونس سنة 1962 حيث ذهب لزيارة أم سي الطاهر حيث رأى أحلام الطفلة، أحلام المدينة قسنطينة التي كانت بعمر طفلة صغيرة كيف لا وهي التي ولدت من رحم الثورة حديثا،ثم يتذكر لوحته (حنين) التي رسمها في 1957، لينتقل خالد بعدها إلى 1973 حيث التقى بزياد الشاعر الفلسطيني الذي انتقل إلى الجزائر بعد حرب أكتوبر. ويعود خالد مرة ثانية وثالثة... إلى سنة 1945 ليتذكر سجن (الكديا)،و السبب في هذا يعود إلى أن هذا التاريخ كان نقطة تحول في مسار حياته.

فالكاتبة في معالجتها لهذا التاريخ(1945) وتاريخ (1957) وحتى في (1988) كان الحديث عنه متقطعا، تعود إليه بعد سرد حدث أو مجموعة من الأحداث... وهذه تقنية اتبعها كتاب

(1) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج(1)، ص85.

الرواية الجديدة، بحيث يقطعون، ويجزئون الزمن فيكون بطيئا، سريعا، متوقفا...عبر أحرف أعمالهم الروائية.

إن " أبعاد الزمن هنا تخضع للتشظي والتكسر وتجاوز كل إشارة تقود إلى التتابع الأمر الذي جعل رواية الزمن المتشظي تتحول إلى شبه حلم أو كابوس يتجاوز أحداثها لكل ما هو منطقي وواقعي، كما ان البناء الزمني يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص، وتتحول اللغة فيه إلى حالة شعرية مكثفة تتجاوز قواعد اللغة "[1]. وهذا ما فعله الزمن في أحداث هذه الثلاثية التي تحولت إلى حالة شعرية يجد القارئ نفسه ضائعا حائرا في كيفية حل رموزها.

تواصل أحلام عبر شخصياتها حديثها عن الزمن فكانت سنة 1982، تاريخ الخيبات، والخسائر، ففيه يفقد خالد – بالموت- (زياد)، وفيه يفقد الحبيبة أحلام بزواجها، وفيه يعود الى قسنطينة المدينة التي امتلأ بها بالخيبات. ثم ينتقل خالد إلى باريس مرة أخرى ليتحدث عن تاريخ زيارة أخيه حسان سنة 1986، الذي يموت بعده بسنتين في قسنطينة مغتالا على أيدي الإرهابيين، أو الإسلاميين، وبهذا تطلبه المدينة (قسنطينة) ليعود إليها في 1988 ليشيع جنازة أخيه.

إن الملاحظ على الصيرورة الزمنية بين 1982 حتى 1988 أنها أخذت مجراها الطبيعي في السرد،ومرد هذا إلى أن الكاتبة حينما يتعلق الأمر بالخسائر والخيبات نجدها تعاني الألم، واليأس الذي يبطئ الزمن ليتوقف. والزمن هنا أو الصيرورة الزمنية أخذت بنية دائرية بحيث كانت سنة 1988 إنطلاقة، ونهاية في آن واحد.

أما إذا أردنا أن نتحدث عن الزمن النفسي فإنه يمكننا أن نمثله في الجدول الآتي من خلال الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس).

2-2- التشكيل الفني للزمن في (فوضى الحواس):

أ- الزمن النفسي في (فوضى الحواس):

(1)file : //D : Documents%20and%20Settinges/Administrateur/Bureau/20 الرواية%20 العربية%20...09/05/2006.
- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص2.

	الزمـن النفسـي	الصفحة
1	"في ساعة متأخرة من الشوق..".	10
2	"في ساعة متأخرة من الذكرى..".	10
3	"هو رجل الوقت ليلا..".	10
4	"هو رجل الوقت سهوا...".	10
5	"هو رجل الوقت عطرا..".	10
6	"هو رجل الوقت شوقا..".	10
7	"هو سيد الوقت ليلا..".	11
8	"ذات مطر.. جاء صوته على الهاتف".	28
9	"نتلقى بعد قليل ،بعد عام.. بعد عامين وجيل".	35
10	"قبل الحب بقليل.. ".	43
11	" هو هنا على بعد أنفاس مني.. ".	53
12	"في زمن ما ،أحببت رجلا(..)أو سأحبه يوما".	66
13	" كان رجلا يعيش خارج الزمن..".	99
14	"زمن الحديد وكان لا بد أن أغادر دفتري لأكتشف هذا ".	113
15	" أعيش دون رزنامة مواعيد كي أوفر على نفسي كثيرا من الفرح المؤجل..".	139
16	"يأتون دائما متأخرين عن الآخرين بخيبة".	172
17	"زمن القضايا الجميلة(...)فلتكن لنا في الروايات بطولات أجمل".	184
18	" زمن البطولات الخارقة (...) والأقمار العابرة للكواكب..قبلة عابرة للزمن".	185
19	"ثماني وعشرون عاما في الإنتظار..".	239
20	" كان بين الوطن والمنفى مسافة ساعة فقط".	239
21	"قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمد بوضياف".	239
22	"التقينا في مقهى ارتجله الحب لنا".	313
23	" الوقت سفر(...)الوقت مطر(...)الوقت قدر".	329
24	" اغتالني عطر رجل مات توا ،تاركا لي رائحة الوقت (...)في كمائن مواعيد".	371

إن الزمن في الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) كان مزيجا من الزمن الحقيقي، والزمن النفسي الذي لا نكاد نقبض عليه لأنه تجاوز زمن عقارب الساعة والأيام والأسابيع والشهور والسنين... الموجودة في الحياة إلى زمن نفسي وآخر غير طبيعي،غير

مألوف بحيث أخذت الكاتبة من الشوق، والعطر، والسهو، والأنفاس، والمطر، والحب، أداة لقياس الزمن، بحيث خرج هذا إلى فضاء آخر، فأصبح الزمن هو " زمن الحديد "[1] و" زمن البطولات الخارقة "[2] و" زمن القضايا الجميلة "[3].

ويتحدد الزمن في هذا الجزء أيضا في مجموع أحاسيس الكاتبة تجاه (خالد بن طوبال) هذا الرجل (التاريخ/ الذاكرة)، فيصبح " هو رجل الوقت عطرا(...) رجل الوقت شوقا "[4]. كما أصبح الزمن أيضا وحدة لقياس المسافة، تقول الكاتبة: "هو هنا بضعة أنفاس مني"[5]، وتقول: " يأتون دائما متأخرين عن الآخرين بخيبة "[6] وبهذا يصبح الزمن والوقت في نظر الكاتبة " سفر(...) الوقت مطر (...) الوقت قدر..."[7].

أما الزمن الحقيقي في (فوضى الحواس) فكان موجودا هو الآخر، خاصة حينما يتعلق بحديث الكاتبة عن الواقع، فالرواية كانت -كما نعلم وكما تصرح الكاتبة في حد ذاتها – مزيجا بين الخيال والوهم والواقع حد التماهي في كثير من الأحيان لدرجة عدم القدرة على الفصل بينهما. من هنا كان الزمن النفسي، والزمن الواقعي الحقيقي الذي تحدده الكاتبة حين تخرج من دائرة الخيال والوهم الذي تعيش فيه مع شخصيات ورقية حبرية كانت نتيجة مخيلتها الأدبية، لأننا في المقابل نجد مواعيد، وأحداثا زمنية واقعية حدثت بالفعل، خاصة في حديثها عن واقع الجزائر من خلال رجاله الذين صنعوا تاريخه وزمنه، فكان (الشاذلي بن جديد، وبن بلة، وبومدين، ومحمد بوضياف)، هذا الرجل الذي كادت تسرد كل تفاصيل حياته في أدق جزئياتها وتفاصيلها الزمنية. فكان بهذا الفصل الأخير من (فوضى الحواس)، والذي عنونته (قطعا)، فصلا للزمن الحقيقي، بحيث تتبعت فيه تواريخ حياة محمد بوضياف منذ أصبح " كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة "[8] حتى يوم اغتياله في " التاسع والعشرين من حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرين دقيقة(...) [حيث] جاء به الوطن كي يحكمه 166 يوما وهاهو يكافئه ذات حزيران بكفن"[9].

إذن، بهذا الفصل الأخير من هذا الجزء – فصل قطعا- تعود الكاتبة إلى واقعها الذي انفصلت عنه وعن زمنيته لتعيش في وهم الكتابة الذي حدد لها أشخاصا غير الذين تعرفهم في

---

1) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص113.
(2) م. ن. ص 185.
(3) م. ن. ص 184.
(4) م. ن. ص 10.
(5) م. ن. ص 53.
(6) م. ن. ص 172
(7) م. ن. ص 329.
(8) م. ن. ص 240 .
(9) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص336، 337.

الواقع، ووضعها في إطار زماني لا علاقة له بالزمن الذي نعرفه – فكان الزمن النفسي بذلك - والكاتبة تمهد لهذه العودة بالفصل (قطعا) الذي يحيلنا إلى الجزء الأخير من الثلاثية (عابر سرير). تقول (أحلام) : " أردت أن أكتب له رسالة طويلة .. جميلة.. موجعة.. مربكة.. كنص عشقي (...) عساني أستعيده برسالة (...) كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة، وأعطي إشعارا لمن حولي بذلك، أن أتقاسم معهم حياتهم العادية "[1].

ب- التشكيل الفني للزمن في (عابر سرير):

لقد سيطر الزمن الطبيعي على الجزء الثالث من الثلاثية (عابر سرير)، فالمسار الزمني فيها كان تقريبا شبيها بمسار الزمن في الجزء الأول (ذاكرة الجسد)، بحيث كان واضحا جلي المعالم، تتخلله بعض التقطعات، والتهشيمات والتمزقات الانتقالية البطيئة، والسريعة، والمتوقفة... التي وظفت من خلالها مجموعة من التقنيات السردية وإليك بعضها ممثلا في الجدول الآتي:

1 – المفارقات السردية	
ا- الإسترجاع	الصفحة
"أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى، منذ أكثر من سنتين...".	13
"أذكر يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأول مرة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى".	18
"أحن إلى جزائر السبعينات كنا في العشرين،وكان العالم لا يتجاوز أفق حبنا،لكننا كنا نعتقد	43

(1) م. ن. ص 337.

أن العالم كله كان يحسدنا".	
"أستعيد كلامه هذا ..متذكرا قولا لمعاوية بن أبي سفيان "إن ثلث الحكمة فطنة، وثلثيها تغافل".	245
ب- الإستشراف	
"أحلم بشهقة المباغتة الجميلة،بارتعاد لوعتها عند اللقاء...".	70
"أحببتها وأنا أفكر في كل ما ينتظرني من مفاجآت بعد الآن... ".	79
"غدا سأكون مشغولا بانتظار ناصر عبد المولى سيحضر من ألمانيا للإقامة عندي (...) سنلتقي جميعا بعد غد".	94
"ستأتي إذا(...)كيف لي أن أعرف في أي فندق ستقيم ؟وإذا كان زوجها سيرافقها أم لا؟ ".	123
أدركت أمام جليدها أنها هكذا ستواجه جثماني إن أنا مت...".	294
2 – المدة (الديمومة):	
ا- الحذف	
" أنت متورط في تغذية عالم نهم مولع للجثث، مولع بالضحايا وكل أنواع الموت الغريب في بشاعته...".	28
"عندما تزوجت بعد ذلك بسنوات ،وجدتني أقيم في غرفة نوم ...".	45
"احتضنت طفولتي الأولى مذ غادرت سرير أمي رضيعا...".	47
"وحدها العجوز المتشبثة بذراعي تشبثها بالحياة كانت تصلني دعواتها وابتهالاتها المذعورة،كان صوت المضيفة يعلن...".	319/318
ب- المشهد	
"أحضرت لك ايضا الصورة التي منحوني جائزة عليها،وطلبت مني ان احضرها لك(...)".	140/139
"مؤثرة حقا ، الموت فيها يجاور الحياة أو كأنه يمتد إلى ما يبدو حياة برغم أنه لا يمثل فيها سوى جثة كلب(...)الذين يسرعون بدفن كلب أو قط ما كانوا يسرعون لإطعامه يوم كان حيا ،يفعلون ذلك لأنهم يرون في جثته رفاتهم".	141
"يسعدني رأيك ،عذبتني التأويلات الكثيرة لهذه الصورة ،خاصة مع الصحافة الجزائرية التي رأت بعضها إن فرنسا كرمت في هذه الصورة كلاب الجزائر ...لا موتاها... وهذا أيضا تأويل فيه صواب(...) مع الأسف احتمال آخر لاختيارهم هذه الصورة،إنها شهادة عن وفاة الثورة الجزائرية، متمثلة في وحدة مصير الإنسان والكلاب في الجزائر بعد سبع سنوات من النضال...	141

جـ- الوقفـة	
"كان في ضيافة البياض لكن بابتسامة سمراء وطلة مضيئة كألوان قزح بعد ظهيرة توقف فيها المطر (...)كان وسيما، تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديته ما زال يطغى عليه السواد(...) وكانت له عينان طاغيتان في الإغراء ،ونظرة منهكة، لرجل أحبته النساء...".	106/105
"نجمة المرأة المعشوقة ، المشتهاة، المقدسة، المرأة الجرح، الفاجعة، الظالمة، المظلومة، المغتصبة، المتوحشة، الوفية، الخائنة (العذراء بعد كل اغتصاب)،ابنة النسر الأبيض و الأسود التي يقتتل الجميع بسببها ولكنهم لا يجتمعون إلا حولها ".	287

إذن، نلاحظ أن أحلام مستغانمي قد وظفت العديد من التقنيات السردية الزمنية عبر أجزاء الثلاثية، (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير)، فكان الاسترجاع، الاستشراف، وتقنية المدة (الديمومة) بعناصرها؛ الحذف، والمشهد، والوقفة هذه التقنيات التي اخترت لها الجزء الثالث (عابر سرير) كنموذج تمثيلي توضيحي.

إن أحلام سرعان ما تعود إلى زمن البدايات، إلى الماضي منطلقة من الحاضر، متطلعة إلى المستقبل، فتبدأ (عابر سرير) بالموعد الذي رتبه القدر بين(أحلام/حياة) و(خالد/زيان) "

بعد عامين من الغياب "[1] لتعود بهذا التاريخ بذاكرة زيان إلى اليوم الذي التقى فيه بها لأول مرة يقول"أذكر يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي أول مرة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى، عندما خطر على بال عبد الحق، زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب.. كتابها(...)أكتوبر 1988"[2].

إن (زيان) بعد سرده للعديد من شطحات ذاكرته الاسترجاعية يعود إلى حاضره الذي يقرر فيه أن يكتب هو الآخر زمنه الذي يعيشه يقول: " ربما لهذا، أكتب هذا الكتاب من أجل الشخص الوحيد الذي لم يعد بإمكانه اليوم أن يقرأه، ذلك الذي ما بقى منه إلا ساعة أنا معصمها وقصة أنا قلمها. ساعته التي لم أكن قد تنبهت لها يوم كانت له، والتي مذ أصبحت لي، كأني لم أعد أرى سواها، فمنه تعلمت أن أشلاء الأشياء أكثر إيلاما من جثث أصحابها "[3].

(فخالد بن طوبال) يورث ساعته لزيان، ليعطيه بهذا ويحمله ماضيه وتاريخه، فيترك له مهمة تاريخ زمن هذه المدينة –قسنطينة- بكل متناقضاته ليصبح القلم المؤرخ، والذاكرة الحافظة لتاريخ المدينة التي أصبح الزمن الذي نعيشه هاجسه الذي يؤرقه، خاصة بعد أن منحته فرنسا جائزة أحسن صورة التقطت في مجزرة بن طلحة بالجزائر – صورة طفل يبكي وبجانبه جثة كلب -.

إن الزمن في هذا الجزء كان مزيجا بين الحقيقة والوهم ،تتداخل فيه حدود الواقعي والتخيلي،فتصبح الذات فيه وكأنها الساعة التي تحدد أطره من خلال تقلباتها..فالزمن هنا كان زمن النهايات المفتوحة التي تحدد من خلالها الكاتبة مصير شخصياتها ؛

- ففرنسواز كاترين تصبح "غريبة فموعدها الأخير مع زيان تم في المستشفى"[4].

- خالد بن طوبال أصبح جثة و "هاهم يأتون به، غرباء يحملونه على أكتافهم، حلما في تابوت من خشب"[5].

أما (أحلام/حياة) و(ناصر) فكان الانفصال والفراق بينهما وبين (خالد/زيان) " بعدما انتهينا من قراءة الفاتحة على روحه، ابتعدنا ثلاثتنا، اغتنمت الفرصة لأمدها بكيس فيه دفاتر صغيرة(...) قسمت تركة خالد بين امرأتين، واثقا بأن واحدة ستسارع بإلقاء معظمها في

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص9.
(2) م. ن. ص.ن.
(3) م. ن. ص18.
(4) م. ن. ص 283.
(5) م. ن. ص 284.

الزبالة، ولن تحتفظ إلا باللوحات لقيمتها المادية، وأخرى وقد فقدت اللوحات ...ستصنع من خسارتها كتابا "[1].

إذن، بهذا يصبح الزمن عند أحلام مستغانمي كأنه الماضي، والحاضر، والمستقبل. فهي لا تهتم بالزمن كعنصر ترتيب للأحداث بقدر ما تهتم به كعنصر للكشف عن الواقع، فالكاتبة تعتمد تقريبا الزمن الطبيعي من خلال هذا الجزء، هذا الزمن الذي سرعان ما تعود فيه إلى تلك العمليات الاسترجاعية التي سيطرت عليها منذ بداية الثلاثية، فحين تعود باسترجاعاتها الماضوية القسنطينية تقول: " كانت قسنطينة كلما تحرك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجي، واهتزت الجسور من حولها "[2]، وهي إشارة إلى الأوضاع والاضطرابات التي عاشتها، وتعيشها المدينة.

أما في استرجاعاتها الخاصة بأحلام تقول على لسان زيان: " ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب مراقصة قتلاها ؟(...) إن الرواية لم تكن بالنسبة لها، سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة "[3].

وهكذا تتوالى الأحداث السردية بين الزمن الحاضر باعتباره الواقع الذي نعيشه، والماضي، والمستقبل باعتبارهما زمن الحلم، أو زمن الذاكرة " فمن خلال هذا التشكيل يبدو الزمن متحررا من سكونية البعد المكاني، منطلقا في الزمن المطلق ليعود من خارج الأشياء إلى داخلها، فيشخصها ببعده الأسطوري مضيفا عليها طابع التجريد وإيقاعها الخاص المتميز، إنه زمن ارتدادي سرعان ما يعود بالحدث إلى نقطة البداية (المركز)، ثم يطفو بها إلى استرجاعات [تسمى] بلحظات الحلم "[4].

إن زمنية ما يعيشه الفرد الجزائري منذ عقابيل الثورة إلى أيام الاستقلال وصولا إلى أيام التقتيل، والخيبات زمن الإرهاب، لتترك النهاية في الأخير مفتوحة فتحط بنا في مطار قسنطينة (الذاكرة/والحلم).

" الساعة الآن تشير إلى الحادية عشرة و النصف ليلا (...) لقد حطت بنا الطائرة في مطار محمد بوضياف قسنطينة "[5] لتكون هذه المدينة انطلاقة وعودة. والزمن هنا يأخذ مسارا ارتداديا بدأته الكاتبة من قسنطينة 1988 "غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاقة

---

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص294.
(2) م. ن. ص 16.
(3) م. ن. ص 16، 17.
(4) file://D://Documents%20and%20settings/Administeur/Bureau/202001%-20% دمشق 2...09/05/2006.
- عبد القادر بن سالم: الزمان في القصة الجزائرية الجديدة،ص10.
(5) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص319.

الرصاصة الأولى لحرب التحرير"[1]، وانهته بزمن مفتوح هو زمن الحلم ربما لبدايات أخرى تقول الكاتبة: "علا صوت المضيفة على الميكروفون يطالب المسافرين إلى قسنطينة على متن الخطوط الجزائرية، الرحلة رقم 701، بالالتحاق بالبوابة رقم 43 "[2].

إن الكاتبة تحاول عبر هذه الثلاثية أن تنقلنا عبر خيط زمني غير مرتب يكتسي طابع اللامنطق، واللامعقول أحيانا، من خلال التشظي إلى العالم والزمن الذي ترفضه. هذا الرفض الذي تحاول من خلاله أن تبني صورة للزمن الذي تتمنى أن تعيشه، عبر آليات وتقنيات الرواية الجديدة.

2- الفضاء:

كيف رسمت أحلام مستغانمي الفضاء[*] الروائي في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابرسرير) وما هي حدود هذا الفضاء؟ وما علاقة الكاتبة به؟...

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص24.
(2) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص296.

إن المكان هو المجال الطبيعي الذي تعيش فيه الشخصيات، وتتحرك فيه في الواقع، والشيء نفسه ينطبق على الشخصيات الروائية في السرد الحكائي، إذ إنها تعيش هي الأخرى في هذه الأمكنة والفضاءات التي يبينها الكاتب ويصورها لتكون مجالا لتحركها.

إن الفضاء أو الحيز –على حد تعبير عبد المالك مرتاض- لدى كتاب الرواية التقليدية، "غير صحيح ولا واقعي ولا شرعي، لأنه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن نستطيع كينونتها، فإذا لا هو واقعي جغرافي ولا هو خيالي، ولكنه مزيج منهما جميعا. فكان خيال الروائي التقليدي يغتدي غير قادر على ابتداع عالمه الحيزي (Son monde spacial) فيتكئ على العالم الجغرافي (...) يقتات منه فتات المكانية"[1].

من هنا جاء كتاب الرواية الجديدة ليرفضوا بعض هذه التقاليد الروائية، فساروا معها، وحوروا بعضا من تقنياتها أحيانا، ثائرين عليها، " ولعل الجديد في كل ذلك أن الروائيين الجدد اغتدوا (يزعجون) الحيز – كما يزعجون اللغة ويعذبونها - ويعنتونه، ويضنونه، ويسيئون إليه.(...) فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن "[2].

إن أحلام مستغانمي في عملها السردي هذا. أخذت من تقنيات الرواية الجديدة، فكان المكان أو الفضاء، في هذه الثلاثية – وعلى حد تعبير لوتمان-" أكثر التصاقا بالبشر من الزمان لأن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه يكونان مباشرين، تبدأ بالجسد وتذهب بعيدا فأبعد، أما الخبرة بالزمان فتكون غير مباشرة، من خلال فعله في الأشياء".[3]

بهذا كانت أنسنة المكان، هذا الفضاء الذي تماهى مع الشخصية الإنسانية الساردة والشخصيات الإنسانية في عملية السرد في حد ذاتها، هذا إن لم نبالغ إن قلنا إنه تماهى مع عدد كبير من قراء هذه الثلاثية، فالمدينة قسنطينة ومنها الوطن الجزائر، سكنت أجساد الشخوص في الثلاثية، لتتماهى معهم إلى حد التطابق.

إننا نجد المدينة تسكن "جسد النص الروائي (...) وتسكنها المدينة في فضاء تجربة ومساحات للذكرى تقيم فيها ذات الساردة الكاتبة، وتمثل (...) (قسنطينة) في ذاكرة الجسد -[وفوضى الحواس، وعابر سرير]- لأحلام مستغانمي (...) بؤرة معاناتها كأنثى وإنسان حتى عندما تخرج من التسمية وتدخل في الترميز فتصبح المدينة هي الوطن "[4]، لتتحد في كل هذا فتأخذ

(*) استخدم مصطلح (الفضاء) في هذا البحث بمعنى المكان، والحيز، هذا بغض النظر عن الفروقات التي حددها النقاد - بين هذه المصطلحات- لأنها تشترك حينا وتختلف حينا، ضيقا، واستساعا. وقد أشرت إليها في الفصل الأول.

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص153، 154.

(2) م. ن. ص153.

(3) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سورية -، ط (1) 1994، ص147.

(4) العيساوي ريم: المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد، ع58 يوليو 2002، الشارقة –الإمارات العربية المتحدة-، ص29.

ملامح الجسد. يقول خالد بن طوبال مخاطبا مدينته: (قسنطينة) " كنت مدينة، مدينة بنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن (...) نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت، نساء كلهن أنت "[1].

إذن، هكذا رسمت أحلام مستغانمي صورة فضائها الروائي، وتبنت الروائية فيه تقنية ما أطلق عليه النقاد مصطلح (أنسنة المكان).

2-1- أنسنة المكان:

لقد استخدمت أحلام مستغانمي هذه التقنية التي تعد " من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلها تشكيلا إنسانيا ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتشعر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله "[2].

إن الفضاء في الثلاثية كان بمثابة الإنسان الذي يتحرك، ويحس، ويفكر، ويتألم، ويحزن، ويتمزق... فحين يشتاق خالد بن طوبال إلى هذه المدينة – قسنطينة- يسأل عنها، ويخاطبها قائلا: " كيف حالك؟ يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم، يا قسنطينة الأثواب (...) ها هي ذي قسنطينة باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه "[3]. هكذا أصبح حال هذه المدينة التي تعاني، هذه المرأة الأنثى التي دخلت مرحلة الشيخوخة، وسن اليأس الجماعي المبكر: " أيكون الملل والضياع والرتابة جزءا (...)من مواصفات هذه المدينة؟ [ويضيف خالد] تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة.. أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي "[4]، فما تعانيه المدينة قسنطينة ومنها الوطن الجزائر من آلام، وتمزقات، وخيبات... زاد من عمرها وضاعف سنينها ليدخلها أقصى مراحل الشيخوخة –مرحلة اليأس- فالمدينة هنا لم تكبر بعدد السنين التي مرت عليها، وإنما كبرت بمقدار الهموم، والفجائع، والتمزقات... التي شهدتها، فكانت العشرية السوداء التي مرت بها –سنوات الإرهاب والتقتيل – الحد الفاصل بين سنها، وسن اليأس الذي تشهده.

إن قسنطينة في ثلاثية أحلام تجلت في صور عدة نذكر منها: الأم، والحبيبة، والمرأة...

أ- <u>صورة الأم:</u>

---

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص141.
(2) مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء للطابعة والنشر، الإسكندرية، ط 2002، ص7.
(3) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص13.
(4) م. ن. ص22.

يقول خالد بن طوبال " ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة"[1]، فقسنطينة هي الأم التي تطالب بعودة أبنائها أحياء كانوا أم أمواتا، فهي القدر المحتوم عليهم. فتصور لنا الكاتبة هذا في صورة (حسان/وخالد)، بحيث يقول هذا الأخير: " ها هي قد هزمتنا، أعادتنا إليها معا،في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها، وقطعنا معها صلة الرحم (...) ها نحن نعود إليها معا، أحدنا في تابوت والآخر أشلاء رجل "[2].

ب- صورة الحبيبة:

تصور لنا الروائية المدينة قسنطينة في صورة الحبيبة والعشيقة المغرية التي تحرق، وتشعل نيران الحب والشوق، والرغبة في قلب خالد بن طوبال العاشق حيث يقول: "فاغرقيني عشقا قسنطينة، شهيتان شفتاك كانتا كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسدك كان كشجرة ياسمين تفتحت على عجل جائع أنا إليك..عمر من الظمأ والانتظار (...) عمر من الرغبة والخجل (...) على شفتيك رحت ألملم شتات عمري، في قبلة منك اجتمعت أضدادي وتناقضاتي (...)على شفتيك ولدت ومت "[3].

إذن، قسنطينة هي المدينة والمرأة والحبيبة، وهي الإنسانة التي عشقها خالد حد الجنون، فتخيلها في صورة أنثى يمارس معها طقوسه الغرامية، المباحة والمستنكرة، وخالد بن طوبال ينطبق عليه القول: (ومن الحب ما قتل)، إذ إنه يحيا ويموت على شفتي هذا الوطن الذي رسمه، فكان ترابه وحدوده الجغرافية بمثابة جسد الحبيبة التي يعشقها، فرسم بترابه تقاطع جسدها، هذا الوطن الجسد الذي مثلت فيه قسنطينة شفاه الحبيبة التي يموت، ويحيا بقبلة منها؛ هذه القبلة الحياة التي تأخذ ربما أبعادا أخرى (كالأمان، والحرية، والحنان، والاستقرار...الخ).

لقد اتخذ الفضاء الروائي في هذه الثلاثية صورة المرأة بكل تسمياتها، فكانت الأم، الحبيبة، الصديقة، والعشيقة، كما كانت المرأة السيدة التي تتحكم في أبنائها. يقول (خالد/زيان) حين عاد إليها بجثته أو جثة وجهه الأول (خالد بن طوبال)، طالبا الرأفة منها على ابنها، وذاكرتها –خالد-: " سيدتي قسنطينة..تعففي عن إيذاء حلمه، تظاهري بالاكتراث به، احضنيه كذبا وعودي إلى النوم، لا تدققي في أوراقه كثيرا، لا تسأليه عن اسمه حيثما حل كان اسمه القسنطيني"[4]. وبهذا تأخذ قسنطينة صورة المرأة السيدة القاضية التي تصدر الحكم على أبنائها، وخالد أو زيان، يرجو الرأفة منها عند إصدارها الحكم، لأن من ستصدره عنه هو

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص391.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) م. ن. ص 173.
(4) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 318.

ذاكرتها وتاريخها، هو جزء منها، هذا إن لم نقل إنه قسنطينة في حد ذاتها، التي يجدر بها أن تحتضنه، ولو جثة هامدة في حضن ترابها.

إن الفضاء في هذه الثلاثية لم يقتصر على فضاء المدينة قسنطينة – الجزائر-، لأن أحلام مستغانمي حين ضاق بها الوطن بهمومه بحثت عن فضاءات أخرى، وهذا ما استخدمه كتاب الرواية الجديدة وبطريقتهم الخاصة، فهم دائما يبحثون عن متنفس آخر لشخصياتهم، وفي هذه الثلاثية كان المتنفس (باريس/تونس).

أما (باريس) فصورتها الكاتبة في شخصية (كاترين/فرنسواز) عشيقة (خالد/زيان)، يقول فيها زيان: "هذه المرأة التي نصفها فرانسواز، ونصفها فرنسا"[1] هذه المدينة المرأة التي احتضنت خالد يوم لفظته قسنطينة، فهو يحقد عليها لأنه يعتبرها السبب الرئيسي في وحدته وغربته، وأحلام مستغانمي تؤنسن هذه المدينة – (فرنسا/باريس)- وتجعلها صورة لـ(فرانسواز /كاترين)، يقول خالد أو زيان: " أرغب في أن أضم هذه المرأة (...) لن أقبل شيئا فيها، أن أصفع شيئا فيها، أن أؤلمها، أن أبكيها ثم أعود إلى ذلك الفندق البائس لأبكي"[2]، والكاتبة هنا تؤنسن المدينة وتصورها في شكل امرأة، وفي هذا التصوير شيء من السلبية، إذ إن الكاتبة بدل أن تواجه هذه المدينة التي كانت سببا محوريا في فجائعها ذات يوم وخيباتها، فصورتها في شكل جسد امرأة تمارس عليهاالجنس، وهذا ما وقع فيه تقريبا جل الروائيين الجزائريين التقليديين منهم، والمجددين، والأجدر بها هنا هو أن تواجه هذه المدينة –فرنسا- بسلاح آخر هو: العلم، والتقدم، والمواجهة...لا التداري والانتقام. لأن هذه الممارسات الجنسية فيها إساءة كبيرة لصورة المرأة بغض النظر إن كانت عربية أم أوربية...

2-2- أنسنة مفاهيم الاشياء :

إن أحلام في عملها السردي هذا لم تكتف بأنسنة (المكان /الفضاء/ الحيز)بل تعدت ذلك إلى حد أنسنة المفاهيم، فصورت مفهوم الكتابة على أنه شخص تنازله حد الموت بقلم، تقول: " أتنازل الموت في كتاب ؟ أم تحتمي من الموت بقلم "[3].

بهذا يصبح مفهوم الكتابة وكأنه مسرح أو ساحة للقتال تتصارع فيه نفسية الكاتبة مع شخوصها، وسلاحها في كل هذا كان القلم بدل أية آلة أخرى من آلات الموت، والاقتتال، وفي هذا ارتقاء لمفهوم الكتابة، التي أخذت أبعادا أخرى مع كتاب الرواية الجديدة، فأصبحت "ملاذًا تحتمي فيه من عفونة الواقع وتردي مستوى الحياة، وقصور الوعي عن الذهاب بعيدا في

(1) م. ن. ص59.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص10.

أعماق الموجودات، وسبر أغوار المجهول الإنساني و الطبيعي، والرقي بالإنسان في سلم الحياة الإنسانية، و الابتعاد به عن المناطق الضحلة التي يتساوى فيها والحيونات التي تحيا سعيدة، بغرائزها المجبولة والمفطورة عليها دونما حاجة إلى ثقافة تهذب الحس وترهف المشاعر وتساعد الإنسان على فهم دوره في الحياة فهما إيجابيا وبناء "[1].

وهذا هو الدور الرئيسي الذي على المثقف أن يعمل به.

إن أحلام مستغانمي تعمل أيضا على أنسنة الأشياء في فضائها الروائي، حالها كحال معظم كتاب الرواية الجديدة؛ فالروائي " يضفي (...)صفات إنسانية محددة على (...) الأشياء(...) [و] يشكلها تشكيلا إنسانيا ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتشعر..."[2]

فالأشياء في فضاء الرواية الجديدة تأخذ بعدا إنسانيا، فأحلام مثلا حين تتحدث عن اللوحة التي رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961 والتي خرج فيها الجزائريون إلى الشوارع للمطالبة سلميا برفع حظر التجول المفروض عليهم في فرنسا، فكان من "(Papon) المسؤول آنذاك عن الأمن في باريس، أن (...) أنزل عشرين ألفا من رجاله ليرموا بهم إلى (السين). [تقول أحلام:] (...) أحذية من زوج وأخرى من فردة، مشت مسافات لا أحد يعرف وجهتها، ثم لفظت أنفاسها الأخيرة عندما فارقت أقدام أصحابها، كانوا يومها ثلاثين ألف متظاهر، وستين ألف فردة حذاء"[3].

إن أحلام تساوي بين الإنسان وفردة الحذاء، هذا الشيء المادي الذي جعلت منه شخصا يتنفس، ويقاوم ليحيا، ويختنق، ويغرق فيموت وفي هذا التساوي إشارة من الكاتبة إلى المرتبة الوضيعة التي وصل إليها الإنسان، وعلى المعاملة الهمجية اللاإنسانية التي اتبعتها فرنسا ضد الجزائريين.

إن الأمكنة في هذه الثلاثية تأخذ أبعادا وصورا عديدة، فهي عند أحلام بمثابة الشخص الذي يملك روحا ومزاجا، تقول الكاتبة: " في الواقع أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات أستشعرها منذ اللحظة الأولى"[4]، فيصح المزاج هنا صورة رمزية إيحائية عن تلك الانقلابات، والاضطرابات التي تشهدها الفضاءات والأمكنة في الواقع، لتكون مخلفاتها بمثابة الروح التي يستشعرها الإنسان بمجرد أن يراها. وأحلام في ثلاثيتها تتألم، وتتمزق ...على هذه الفضاءات التي غيرتها يد الإنسان بهمجيتها ولا مبالاتها، فكانت الرؤية التفجعية التي كانت سمة واضحة فيها.

(1) معتصم محمد: الرؤية الفجائعية –الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، ص128.
(2) مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص7.
(3) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص59، 60.
(4) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص140.

2-3- الرؤية الفجائعية:

لقد ارتبط الفضاء في ثلاثية أحلام بمفهوم التفجع الذي سيطر عليها، فكان " الفضاء الروائي يتسع لكل مكونات النص بما في ذلك الفكرة الشعرية؛ أي تلك التي يتمحور حولها النص الروائي، ويريد إبلاغها وتوصيلها إلى القارئ،كتعرية المخبوء وكشف المعمَّى، وانتقاد حالات الضياع والتردي والبؤس الاجتماعي والإفلاس الاقتصادي والتورم السياسي، والانحلال الخلقي، واهتراء الأفكاروالرؤى(...)والفاجعة هنا [أي في الثلاثية] بمعنى الشعور بالمأساة، فالشعور بالأسى شيء عزيز، والشيء العزيز في [الثلاثية] ليس إلا الوطن الذي تناهبته الرغبات والشهوات في التملك والتسلط والاحتواء "[1].

إذن، من هنا كانت الكاتبة في كل مرة تحاول أن تنقل لنا الفضاء الروائي في مختلف حالاته الانكسارية، التمزقية ... فيصبح " الحزن وليمة في هذه المدينة "[2]، التي تتفجع الكاتبة على الحالة المزرية التي آلت إليها، من جراء التناحرات، والانقلابات، والسياسات...تقول على لسان أحد شخصياتها – خالد -: " هل يمكن لي اليوم، بعدما قطعت بيننا الأيام جسور الكلام، أن أقاوم هذه الرغبة الجنونية لكتابة هاتين القصتين معا(...) رغبة... وعشقا.. وحلما.. وحقدا..وغيرة..وخيبة، وفجائع حد الموت "[3]. وتضيف على لسان (أحلام/حياة): " مع غارات الحزن الليلية، اغتالني عطر رجل مات توًّا، تاركا لي رائحة الوقت..ومدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام..وأودية شاهقة الفجيعة"[4]. هكذا يصبح الحزن والعطر والوقت والمدينة أشخاصا يمارسون تعنتهم، وسلطتهم ضد الكاتبة ليغتالوا أحاسيسها ومشاعرها التي قتلت بسلاح اسمه (الفجيعة)، هذه الأخيرة التي تسقطها أحلام على الأشياء، والمفاهيم، والأشخاص...التي تشكل في مجموعها الفضاء.

ففي حوار بين (زيان / حياة) تقول الكاتبة:

" بإمكانك ألا تتكلمي، ما أطبقت شفتيك عنه سألتقطه بعدسة في داخلي

(...) أتكون اخترعت الصورة الفاضحة؟

لا..اخترعت فاجعة الصورة.

(1) معتصم محمد: الرؤية الفجائعية –الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة-، ص133.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص8.
(3) مستغانمي أحلام:ذاكرة الجسد، ص47.
(4) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص371.

اشتقت فجأة إلى خالد وحده كان سيفهم جملة على هذا القدر من وجع السخرية فهو من اخترع قبلي (فاجعة اللوحة).. وهو من سبقني إلى تقاسيم هذا البيت مع امرأة لا تتفجع سوى أمام النشرة الجوية "[1].

إذن، فزيان هنا يتفجع على الحالة التي وصلت إليها هذه المدينة المرأة التي تشطر داخله وتقتله، إذ هو الشخص الذي استطاع أن يتعامل معها بحواسه، وذلك إثر التماهي الذي حدث بينهما، فأصبح يحسها قبل أن تتكلم أو تتأوه، بحواسه الداخلية التي أوصلته إلى درجة اختراع ما سماه بـ(فاجعة الصورة)، والتي يمكن أن نختصرها في الصورة التي التقطها في مجزرة بن طلحة - صورة الطفل الذي يبكي وبجانبه جثة كلب- ، وزيان في كل هذا يتذكر (خالد بن طوبال) الذي اخترع هو الآخر ذات يوم (فاجعة اللوحة) أو (فاجعة المدينة قسنطينة)، هذه الأنثى التي اختزلها في جسورها ،فكانت معلقة بين السماء والأرض، هذه اللوحة التي سماها (حنين) وربما الحنين هنا كان لأحلى أيام عاشتها قسنطينة، إلى كل أيام أفراحها، ونجاحاتها...

هذه المدينة المرأة التي لا تتفجع – كما يقول- إلا أمام النشرة الجوية، وفي هذا إشارة منه إلى التقلبات، والاضطرابات، والانكسارات التي شهدتها هذه المدينة " الجالسة منذ (خمسة وعشرين) 25 قرنا في حضن التاريخ تمشط شعرها، وتمد من علو غربتها حديثا مع النجوم. كان يلزمها عشيق يتغزل بها، يحنّي قدميها المتدليتين في الوديان، يدللها، يغطيها ليلا بالقبل كي ينام..لا زوجا ساديا يعود كل مساء بمزاج سيئ فيتشاجر معها ويشبعها ضربا "[2].

هكذا تتفجع أحلام على حال هذه المدينة التي اتخذت ملامح " المرأة المعشوقة، المشتهاة المقدسة، المرأة الجرح، الفاجعة الظالمة، المظلومة، المغتصبة، المتوحشة، الوفية، الجائعة (...) المرأة التي ولد حبها متداخلا مع الوطن متزامنا مع فجائعه، حتى لكأنها ما كانت يوما سوى الجزائر"[3]، التي سكنت جسد أحلام، وتماهت مع خيباته، وآلامه، وتمزقاته... فكان منها أن تتفجع عليه بحرقة من يفقد أعز ما يملك، وهل هناك أعز من فقدان الوطن؟.

إذن، من هنا كانت الكتابة أو الرؤية الفجائعية عند أحلام مستغانمي، هي: " تصعيد الحس الزماني والارتقاء به تدريجيا إلى الذروة حيث تعاني الشخصية (...) من اختناق وهزات داخلية تبدأ بعدها في الانحدار إلى الدرك الأسفل "[4]. وهذا ما حدث بالفعل مع شخصيات الثلاثية (أحلام/ حياة)، و(خالد)، و(زيان)... لكن رغم هذه الرؤية التفجعية

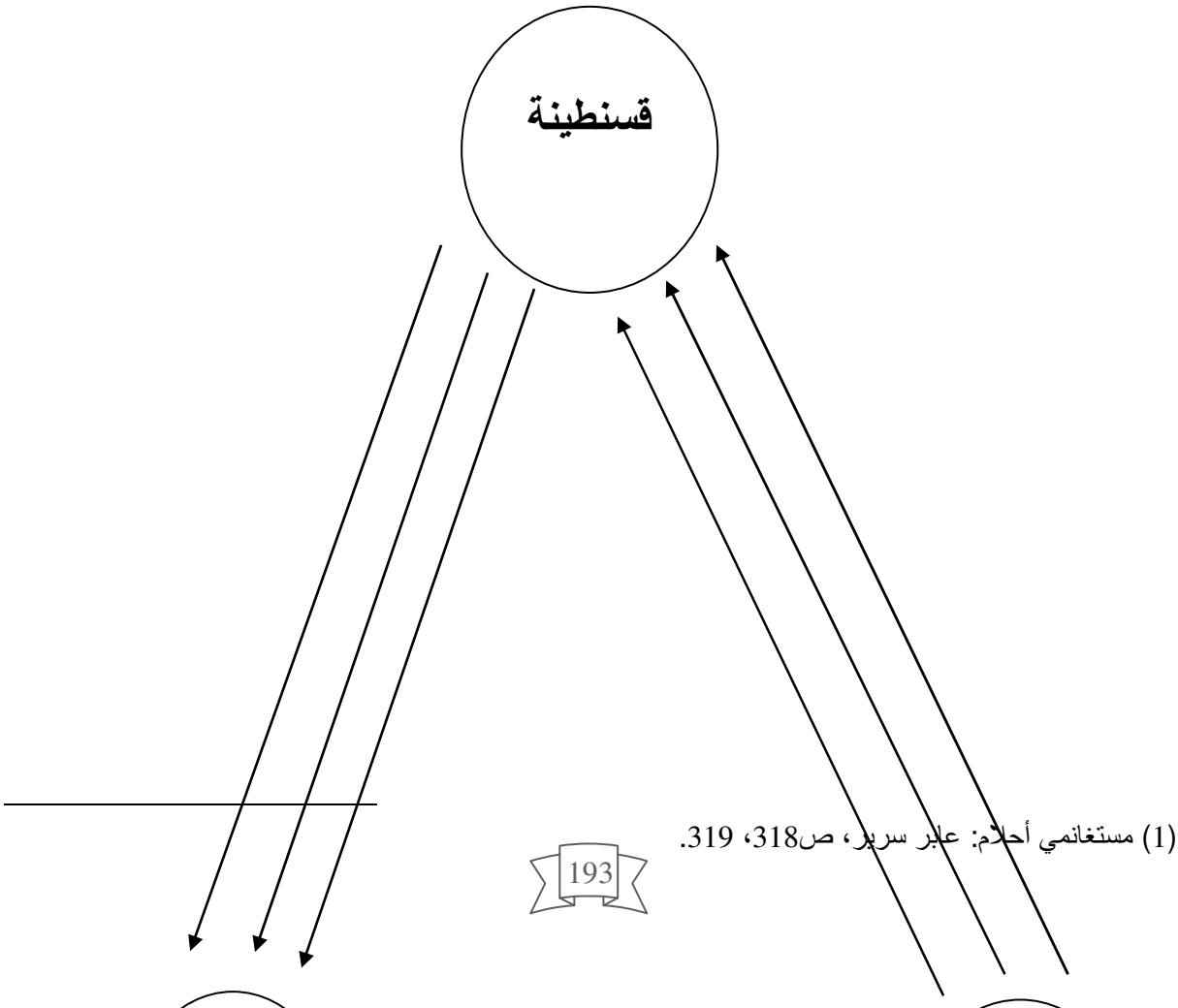
(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص156.
(2) مستغانمي أحلام:عابر سرير،ص 264، 265.
(3) م .ن. ص 287.
(4) معتصم محمد: الرؤية الفجائعية –الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة-، ص18.

السوداوية نجد الكاتبة قد تركت بعض الأبواب مفتوحة على باب الأمل المنتظر. تقول: " ماذا أستطيع ضد قدر حجز لي في سفريات الحياة مقعدا فوق رائحة..وجوار عطر ستقلان الطائرة نفسها (...) لقد حطت بنا الطائرة في مطار محمد بوضياف..قسنطينة "[1]، لتكون محطة سفر، وعودة. فأحلام تحط بقرائها في مطار آخر للذاكرة (مطار محمد بوضياف) ليكون ربما بداية تفاؤلية لحياة أخرى ومسار آخر، فمن يدري ؟ وحدها الحياة تعلم مفاجآة القدر.

أما إذا أردنا أن نمثل للانتقالات في الأمكنة والفضاءات عبر حرفية الثلاثية، فإننا نحصل على المخططات والأشكال الآتية:

الفضـــاء

<u>الشكل01:</u> ذاكرة الجسد:

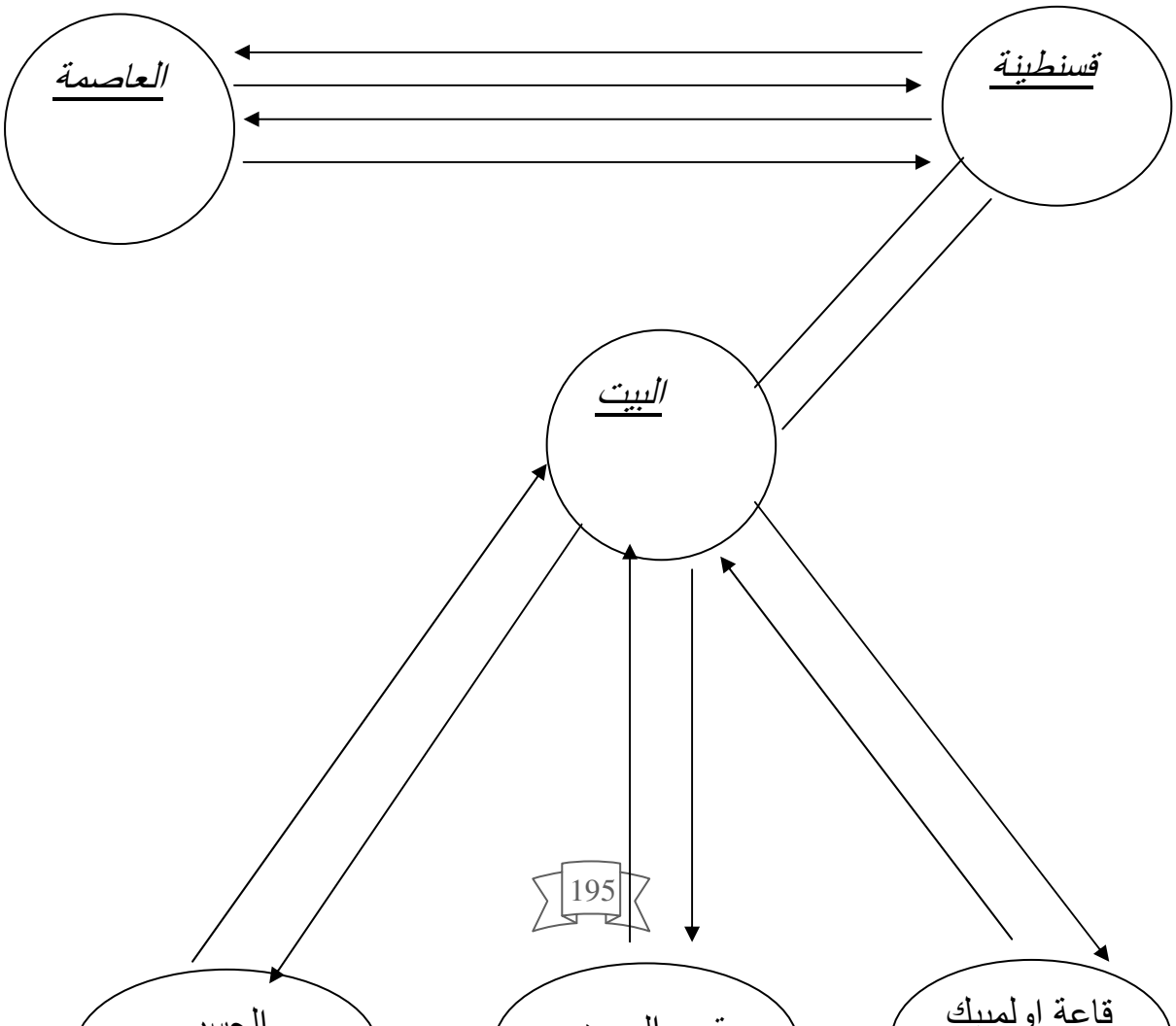


(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص318، 319.

إن قسنطينة في (ذاكرة الجسد) كانت فضاء للانطلاقة والعودة، فمنها انطلق خالد إلى تونس في رحلتي ذهاب وإياب، لتكون وجهته باريس، هذا الفضاء الذي يكون انطلاقة عودته إلى قسنطينة بعد مروره من تونس، وهذا لا يعني أنه استقر بقسنطينة، بل العكس نجده ينطلق منها مرة أخرى إلى باريس، ليعود وبعد فترة من الزمن إلى (فضاء قسنطينة).

إن الملاحظة على التنقلات التي شهدها الفضاء في هذا الجزء، أن فضاء قسنطينة كان دائما منطلقا وعودة عبر رحلات وانتقالات عشوائية غير مرتبة، كانت الذاكرة فيها بمثابة الطائرة التي تختار محطات هبوطها.

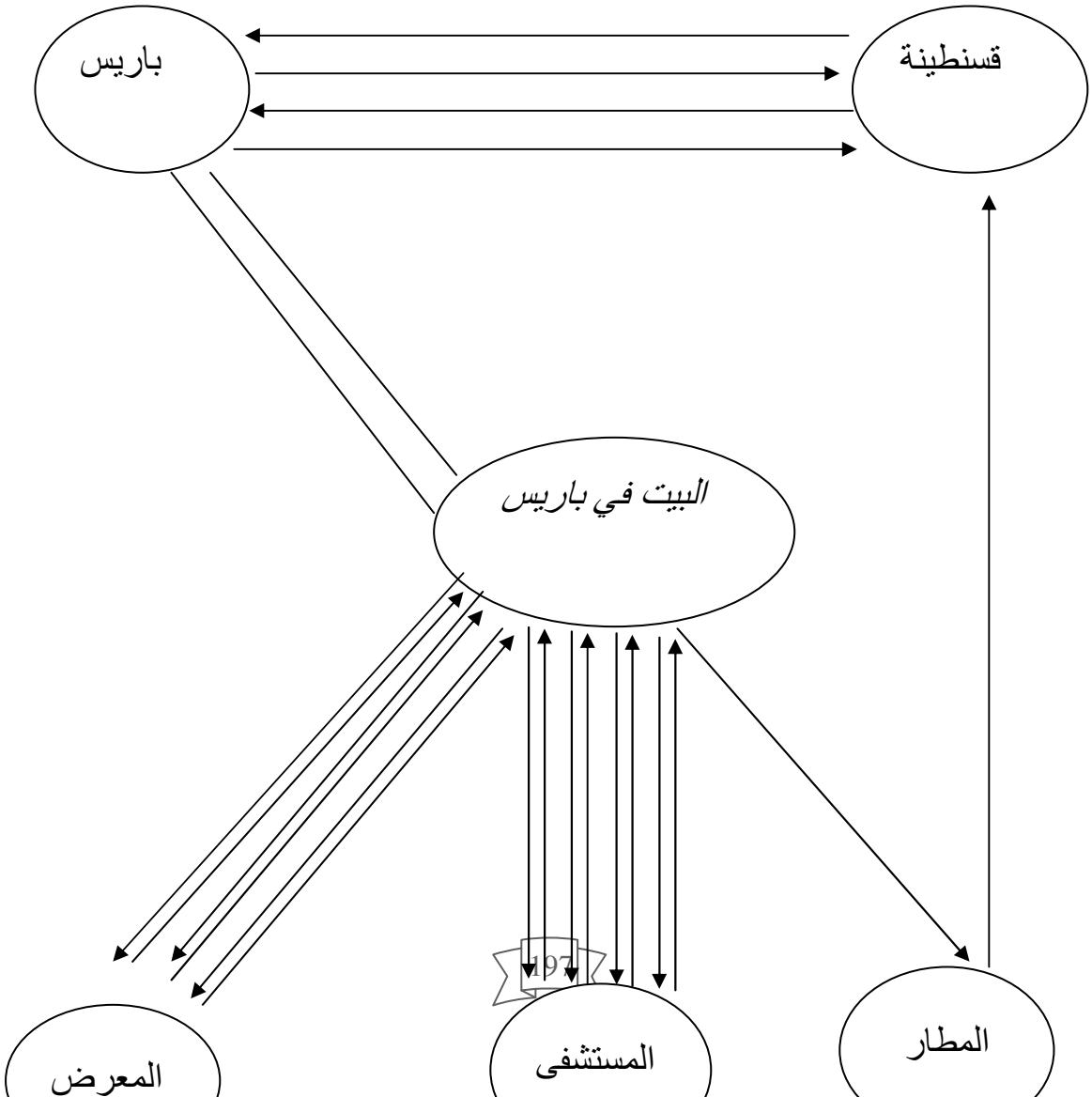
الشكل02: فوضى الحواس.



إن الفضاء في (فوضى الحواس) يمكن أن نحدد أماكنه من خلال التنقلات التي تقوم بها (أحلام/حياة) وذلك باعتبارها الشخصية الأكثر بروزا؛ فـ(أحلام/حياة) في (فوضى الحواس) تموقعت في مكان وفضاء محدد هو (فضاء المدينة قسنطينة) التي انحصرت تنقلاتها فيها في رحلتي ذهاب وإياب بين العاصمة وقسنطينة.هذا الفضاء المحوري الذي شكل فيه (البيت) مركزا للانطلاقة والعودة ويمكن لنا أن نختصر هذه التنقلات في الفضاءات الآتية (البيت / قاعة أولمبيك)، و(البيت / مقهى الموعد)، و(البيت / الجسر).

والملاحظة على التنقلات عبر الأمكنة في هذا الجزء أنها في الغالب الأعم كانت غير حقيقية لا واقعية، من حبك نسيج خيال الكاتبة، فيتراءى لها أنها تقوم بهذه اللقاءات والمواعيد في هذه الأمكنة، وغيرها لكن رغم هذا لا تنفي وجود أمكنة حقيقية واقعية تنقلت عبرها الكاتبة.

الشكل 03: *عابر سرير:*



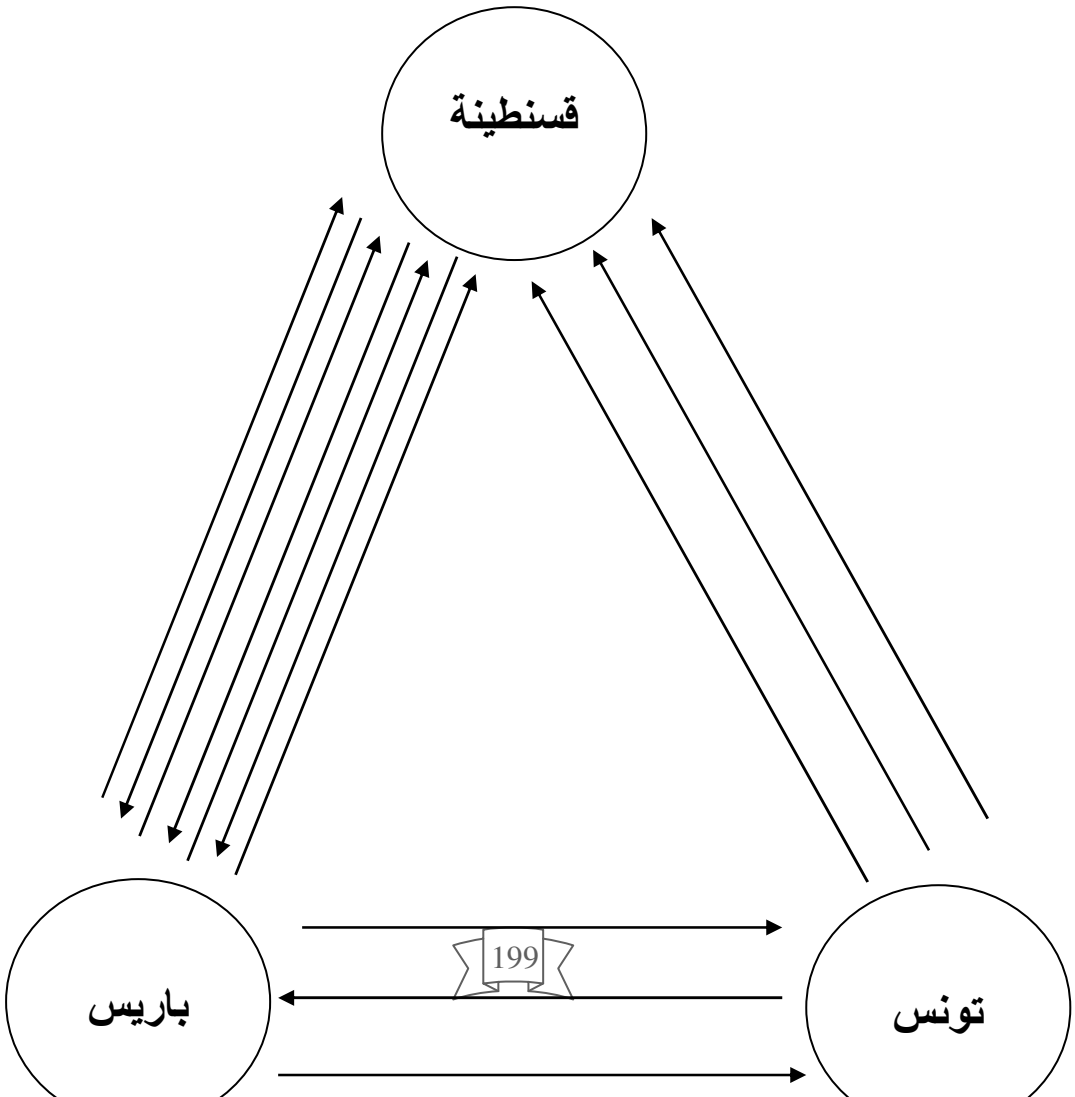
إن الانتقال عبر الأمكنة في (عابر سرير) كان محصورا تقريبا بين فضاء المدينة قسنطينة والمدينة باريس، هذه الأخيرة التي شهدت تواجد واجتماع العديد من الشخصيات فيها (خالد، وزيان، وأحلام، وناصر...الخ).

فزيان – الوجه الثاني لخالد بن طوبال – كان يقيم في بيت (فرانسواز/ كاترين) هذا الفضاء الذي انحصرت التنقلات فيه بين (البيت والمعرض)، و(البيت والمستشفى)، و(البيت والمطار) في رحلات ذهاب وإياب متكررة،غير مرتبة وعشوائية...فكان يتنقل زيان بين المستشفى، والمعرض لزيارة خالد، وتفقد أعماله الفنية. أما التنقل الأخير فشكل (فضاء قسنطينة).

إن الملاحظة على التنقلات في هذا الجزء أيضا أنها كانت متداخلة تتخللها بعض الفوضى واللاترتيب، وربما مرد هذا أنه جزء النهايات التي تحاول الكاتبة أن تحدد موقعة فضاءاتها فيه.

فينتقل (زيان) عبر الأمكنة المفتوحة (المطار...) والمغلقة (البيت، والمستشفى...) باحثا عن الفضاء الذي يرتاح أو يأمل أن يرتاح فيه فكان انتقاله من فضاء مطار باريس ليحط في فضاء مطار قسنطينة، هذا الفضاء المفتوح على أبواب الأمل.

الشكل04: الفضاء في الثلاثية: -(ذاكرة الجسد)، (فوضى الحواس)، (عابر سرير)-



أما إذا أردنا أن نحصر، ونجمل الأمكنة والفضاءات التي تمت فيها تنقلات الشخصيات عبر حرفية الثلاثية، فإننا نحصل على ثلاثة فضاءات محورية (فضاء المدينة قسنطينة)، و(فضاء المدينة تونس)، و(فضاء المدينة باريس) هذه البؤر الفضائية الثلاث التي شكلت محور تنقلات معظم الشخصيات .

إن فضاء المدينة قسنطينة كان فيها فضاء للانطلاقة والذاكرة، فضاء للحلم واليأس والأمل، ليأتي فضاء المدينة تونس ليكون فضاء آخر للذاكرة والأمل والألم والحياة، لننتهي بفضاء المدينة باريس كفضاء للغربة، والألم، والضياع، والهروب من الواقع...

والفضاء في الثلاثية اتخذ بنية دائرية كانت فيها مدينة قسنطينة بؤرة ،وفضاء محوريا للانطلاقة والعودة، فهي المدينة التي تطالب بعودة أبنائها، هي المدينة التي تشدهم إليها، فرغم غربتهم وخيباتهم التي شهدوها فيها، إلا أنهم لم يجدوا غيرها حضنا ومأوى، فتماهوا فيها لتسكنهم بذلك قبل أن يسكنوها.

3- الشخصية:

تعتبر الشخصية " العمود الفقري للعمل الروائي "[1] في الرواية التقليدية، فلقد " كانت كل شيء فيها بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لم يضرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي من أجل كل ذلك كنا نلفى كثيرا من الروائيين يركزون عبقريتهم وذكاءهم على رسم ملامح الشخصية "[2]، التي تعد " من منظور النقد الروائي التقليدي، والكتابة الروائية التقليدية كائنا حيا مسجلا في الحالة المدنية، يولد فيعيش فيموت (...) تصادي الشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام "[3].

لكن بمجيء الجيل الجديد أو من يسميهم النقاد (بالروائيين الجدد)، تغير مفهوم الشخصية عندهم، إذ إنهم " لم يفتأوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية والتقليص من دورها عبر النص الروائي "[4]، فظهر ما يسمى بالشخصية الحبرية أو الورقية، كما استبدلت بحروف، وضمائر ورموز...وبالتالي أصبحت " كائنا بلا حدود، غير قابل للتعريف وغير مرئي، ليس بشيء ولا يكون في الأغلب سوى انعكاس للمؤلف ذاته "[5] وهذا ما نجده في الثلاثية.

(1) بشير بو يجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1983 ، ص5.
(2) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص86.
(3) م. ن. ص96.
(4) م. ن. ص87.
(5) شارتيه بيير: مدخل لنظريات الرواية، ص204.

إن أحلام مستغانمي في تعاملها مع الشخصية عبر أحرف الثلاثية نجدها قد حاولت نقل بعض من ذاتها المتماهية مع آلام وآمال حرفية اسم المدينة التي تسكنها – قسنطينة- فحين سألت عن ما أعطته لها هذه المدينة قالت أحلام: " أعطتني الكثير وفي كل فترة من عمري، أعطتني الإحساس بالعزة، بالكبرياء، هناك طبعا مساحة من الألم، تفضحها الكتابة، لأنني عندما أجلس للكتابة ينتهي الإحساس الذي أتعامل به مع الآخرين وتبدأ تتعرى الذات. بداخلي ألم- هذا أكيد - اسمه الجزائر (...) نحن دائما تحت رحمة أشياء حدثت في طفولتنا ولا نشفى منها..."[1]. وبهذا تكون الكاتبة قد حاولت نقل بعض من ذاتها المتماهية مع آلام وآمال الوطن الذي انشطر بين خيبات وآمال الفرد فيه والذي تعدت أوجهه في الثلاثية.

3-1- صورة الشخصية في الثلاثية.

لقد تعددت صورة الشخصية، واختلفت أوجهها في الرواية الجديدة، فعمل كتابها على " تعويض هيكلها باللجوء إلى اختيار الضمائر سواء المتكلم أو المخاطب أو الغائب أو المبني للمجهول، كما لجأوا في الحديث عن الشخصية إلى استعمال صيغ لغوية عامة كالطفل، والرجل..."[2]. وبالعودة إلى الثلاثية نجد أحلام مستغانمي قد لجأت إلى تعويض هيكل شخصياتها بضمائر، وصيغ لغوية مختلفة...

إن تعدد صور الشخصية واختلافها كان سبب " الخصومة الكبرى التي اضطرمت بين النقاد والروائيين الجدد، من وجهة أخرى كانت تحتد بينهم حول كيف نجيب عن هذا السؤال: أي الملامح يجب أن نرسم بها الشخصية الروائية ؟

فبينما كان التقليديون يلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص ويستريحون، لإيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، كان الروائيون والنقاد الجدد معا يزعمون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي "[3].

يقول عبد المالك مرتاض في هذه القضية: " يمكن أن يحل محل الإسم التقليدي للشخصية الروائية ولاحرج، لأن أي علامة من العلامة المميزة يمكن أن يعلم بها شخص من الناس يعيش في عالم الواقع، فالرقم علامة على الاسم، ودون الاسم علامة على اسم، وضمير من الضمائر علامة على اسم، علامة مشروعة وتمثل الشخصيات الروائية تمثيلا حقيقيا (...)

(1) موساي آسيا، مفتي بشير: أحلام مستغانمي لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، ص25.
(2) سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجزائرية، ص156.
(3) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص97.

[لأن] شخصية الرواية لاتتحد،في الغالب، بالعلامة التي تعلم ولكن بالوظيفة التي توكل إليها"[1].

إن الشخصية في السرد المستغانمي تظهر وتغيب، وتموت وتحيا، فالكاتبة لا تهتم باسمها بقدر ما تهتم بأفكارها وآرائها وآلامها وآمالها...مثلا في شخصية (خالد بن طوبال) لا يظهر هذا الاسم في الجزء الأول من الثلاثية إلا بعد إحدى عشر صفحة منها. " أهلا سي خالد..واش راك اليوم "[2]، ويستمر السرد بهذا الاسم حتى الجزء الثاني منها (فوضى الحواس) حيث يتشيأ هذا الرجل، ويصبح مجرد شخصية ورقية حبرية تعبر الكاتبة عن وجودها في الغالب بالضمير (هو)، تقول: " هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى (...) هو رجل الوقت ليلا (...) هو رجل الوقت سهوا (...) هو رجل الوقت عطرا..."[3].

كما تعبر عنه الكاتبة بصيغ لغوية عامة كان من أهمها (الرجل)، " مذهل هذا الرجل، بكلامه المربك كصمته "[4]، كما أخذ خالد بن طوبال اسم اللون الأسود، تقول: " أجاب اللون الأسود"[5].

إن أحلام مستغانمي في هذا الجزء من الثلاثية لا تعترف بأسماء شخصياتها، وربما كان في هذا النفي تأكيد لوجود هم، ففي حوار كان بين (أحلام/وخالد) تقول:

" أنا لم أختر لك اسما بعد (...)

فليكن يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم! "[6].

هكذا إذن تغيب أسماء الشخصيات في (فوضى الحواس) فلا نكاد نلمح منها إلاصيغا وضمائر، تقول أحلام: " امرأة ليست أنا، تطلب رجلا قد يكون (هو) ورجل اسمه (هو) يرتدي أخيرا كلماته، لا كلماتي، يصبح صوتا هاتفيا "[7]. ونلاحظ هنا أن الكاتبة لا تكتفي بمجرد استبدال الاسم بالضمير أو الصيغة اللغوية، بل نجدها تتبع هذا بالنفي الذي يشكك فيها.

إن (خالدبن طوبال) يضيع في (فوضى الحواس) بين الضمائر والصيغ اللغوية فيما يقارب المئة وأربعا وستين صفحة، لنشهد بداية ميلاده بعد هذا، تقول الكاتبة: " أسميته (هو)، هو الذي لا اسم له، والذي ليس سوى حرفين للحب، تتناوب عليهم حروف النهي وحروف النفي وحروف التحذير..وحروف التساؤل.هو ليس أكثر من (لا) و(لن) و(لم) و(متى)

(1) م. ن. ص 98، 99.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص12.
(3) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص9، 10.
(4) م. ن. ص79.
(5) م. ن. ص 73.
(6) م. ن. ص80، 81.
(7) م. ن. ص 157.

و(كيف) ؟ "[1]. فاسم (خالد) يولد في هذا الجزء بعد عمليات مخاض متعددة في جسد آخر هو جسد (زيان)، هذا الرجل الذي اتخذ من اسمه رمزا للتوقيع على مقالاته الصحفية التي يكتبها " أمام دهشتي يمدني بجريدة على مقربة منه، ويدلني على مقال سياسي يحمل توقيع خالد بن طوبال "[2].

أما في الجزء الثالث من الثلاثية (عابر سرير)، فتحاول الكاتبة أن تعيد لكل شخصية اسمها الذي عرفت به - هذا مع بقاء ذلك التماهي بين بعض الشخصيات (كخالد، وزيان وقبله سي الطاهر...) - فيعود خالد بن طوبال في صورة زيان مع تحديد ملامح كل منهما، يقول زيان: " انتحلت اسمه صحافيا لعدة سنوات وكنت أوقع مقالاتي مُحْتَمِيًا به، من رصاص القتلة المتربص لكل قلم "[3].

إذن، هكذا كانت الصور المتعددة والأوجه المختلفة في هذه الثلاثية، هذا دون أن ننسى أهم شيء صبغت به الكاتبة أجساد شخصياتها، هذا العنصر هو التشيؤ والذي يعتبر أهم تقنية في الرواية الجديدة.

- فكيف وظفت أحلام مستغانمي تقنية التشيؤ في هذه الثلاثية ؟

3-2- التشيؤ:

لقد شيأت أحلام مستغانمي شخوصها عبر هذه الثلاثية، فمارست التضييق عليها، فضاعت ملامحها عبر حرفية الثلاثية لتبقى منها رموز وملامح وأفكار...فحين تتحدث الكاتبة عن حبيبة خالد تقول على لسانه: " أنا مافعلته بي سيدتي..فكيف أنت ؟ يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن "[4]. وبهذا تأخذ (أحلام/ حياة) الحبيبة ملامح قسنطينة، مدينة الألم والحزن والتيه والضياع، وتأخذ تضاريس الوطن، وبهذا يصبح جسد الحبيبة أحلام بكل تقطعاته، وأجزائه...خريطة للوطن، فتتشيأ هذه المرأة فتتحول من شخص له جسم وروح...إلى مفهوم فكري لا وجود له على أرض الواقع كما يقول البعض، لأن الوطن عندهم هو فكرة في المخيلة يسقط وجودها على العالم الواقعي.

وتصل أحلام مستغانمي إلى قمة تشيئة شخوصها في الجزء الثاني من هذه الثلاثية (فوضى الحواس)، إذ تغيب بعضهم لتبقى أفكارهم، وملامحهم...

إذن، هكذا ليصطدم القارئ في هذا الجزء بأنه قد عاش ما يقارب 375 صفحة مع شخصية حبرية ورقية كانت نتيجة نسيج مخيلة الكاتبة؛ فبعد أن فارقت (أحلام/حياة) من كانت

(1) م. ن. ص165.
(2) م. ن. ص 267.
(3) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص55.
(4) مستغانمي أحلام ذاكرة الجسد، ص13.

تعتبره الحياة (خالد بن طوبال) لم تجد ملجأ آخر غير خيالها الفكري كي تواصل حياتها من دونه، وبالفعل اتخذت من حواسها مركزا محوريا في التعامل مع هذه الشخصية، الحبرية، الورقية.

تقول أحلام على لسان خالد، واصفة الحب الذي جمع بينهما في (ذاكرة الجسد): "تصوري روعة قبلة يبدأها رجل وهمي في كتاب..ويواصلها في الحياة رجل آخر، تطابق مع الأول "[1]. وهكذا تواصل (أحلام/ حياة) هوسها بهذا الرجل الذي تماهى مع حياتها إلى حد المزج بين الخيال والواقع، تقول: " ذلك الرجل (...) يقلب حياتي رأسا على عقب، هو خالد بن طوبال ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات ثم نسيته في كتاب (...) هذا الكائن أعرفه (...) انتهى عمره مع آخر سطر وبدأ عمري دونه منذ ذلك الحين "[2].

إن (خالد بن طوبال) بعد أن فقدته (أحلام/ حياة) ويئست من رجوعه إليها مع استحالة مواصلة حياتها دونه، بنت عالما خاصا بها، عالما خياليا، كان بمذاق الفرحة والسعادة، فجعلت منه شخصية ورقية حبرية، تتحكم فيها، وترسم لها قدرها، " أذكر مقولة لروائي سئل (لماذا تكتب ؟) فأجاب ساخرا لأن أبطالي في حاجة إلي...إنهم لا يملكون غيري على وجه الأرض، طبعا كان يراوغ، ويقدم اعترافا بيتمه دونهم. فكل روائي في النهاية يتيم..ومخلوق عجيب تخلى عن أهله ليخلق لنفسه عائلة وهمية وأصدقاء وأحبة وكائنات حبرية يعيش بينها مشغولا بهمومها، محكوما بمزاجها "[3]، وبهذا ينتقل الكاتب من عالم الواقع إلى عالم الخيال ليبني عالمه الأدبي مع أشخاص آخرين يرسم بالقلم أجسادهم، وبالحبر ينفخ روحهم، ويكتب أفكارهم.

إن الشخصية في عالم أحلام مستغانمي تصل إلى أقصى درجات التشيؤ، فتتساوى الشخصية الإنسانية فيها مع الحيوان، هذا إن لم نقل إن الحيوان يرقى عليها وتصور لنا الكاتبة هذا في صورة الجائزة التي تحصل عليها زيان إثر التقاطه في مجزرة بن طلحة - لصورة طفل يبكي وبجانبه جثة كلب - تتساءل الكاتبة على لسان (زيان)، فتقول: " تراهم منحوا الجائزة لصورة ذلك الطفل ؟ أم لجثة ذلك الكلب ؟ وماذا وقد صّدرنا إلى العالم مذابحنا على مدى سنوات، وتم إتلاف الحياة الشعورية لأناس اعتادوا رؤية موتانا، لو أصبحت جثة كلب تهز وجدانهم أكثر من جثثنا بعد أن أصبحت في ندرتها أكثر وقعا على أنفسهم من جثة

(1) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص185.
(2) م. ن. ص 274.
(3) م. ن. ص. ن.

الإنسان "[1]. وبهذا تميل كفة الحيوان على كفة الإنسان حين توضع في ميزان الحياة ،ويفقد الإنسان إنسانيته فيتساوى مع الحيوان، يقول زيان: " في الحرب يصبح موت الحيوان موجعا في فجيعة موت إنسان ككلب تجده ميتا مضروبا على رأسه بالحجر بعد أن قتله المجرمون ليتمكنوا من دخول بيتك. جثته مشروع جثتك "[2].

هذه إشارة إلى الوضعية الحقيرة، والمكانة الدنيئة التي تبوأ ها الإنسان، إذ إنه يتساوى مع الحيوان والأشياء والمفاهيم، ليذل ويحقر حتى وهو جثة عائدة إلى تربة وطنها، فحين عاد (زيان) بوجهه الأول (خالد بن طوبال) عومل ببرودة، ولامبالاة. فيقول له متسائلا:

" ما الذي جاء بك ؟ من ردهة إلى ممر إلى معبر، لست سوى رقم في طوابير الذل، فكيف وقد اعتدت المذلة أن تطالب باحترام أكثر على متن طائرتك "[3]، فخالد بعد أن لفظته مدينته قسنطينة فضل أن يبحث عن كرامته وحياته في باريس ربما تكون المصادفة، لكن الكاتبة رأت في هروبه هذا الذل الحقيقي والإهانة في أنقى تجلياتها، إذ بمغادرته لوطنه أصبح رقما في طوابير الذل الذي تعايش معه في باريس ... فكيف له إذن أن يطالب باحترام في بلده ؟

إن الروائية في عملها السردي هذا، لا تكتفي بتشيئ شخصياتها بل تواصل تعذيبها وتقطيعها، لتلم أجزاءها مرة أخرى، فالشخصية تمزقها لتجمعها بعد ذلك و هكذا ...لتتماهى فيما بينها مكونة الشخصية التي تريد بناءها.

تقول أحلام على لسان (خالد بن طوبال): " كان زياد لساني، وكنت أنا يده كما كان يحلو له أن يقول، وكنت أشعر في تلك الحظة..أنك أصبحت قلبنا ..معا "[4]، فأحلام تختصر زياد الشاعر الفلسطيني في اللسان، وخالد بن طوبال – التاريخ الذاكرة - في اليد، وأحلام (المدينة /الوطن) في القلب، وفي اجتماع هؤلاء الأشخاص الثلاثة تكتمل صورة الإنسان (اللسان/اليد/ القلب)، وهو ما يعادل (القول / الفعل / الإحساس). من هنا كان تمزق الشخصية وتقطيعها صورة للواقع المتشظي المنشطر الذي تحيا فيه الشخصية والفرد في المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء التي مرت بها.

إن الرواية الجديدة في تعاملها مع الشخصية نجدها قد " بالغت في إيذائها وفي التظئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوأها في حضن الرواية التقليدية، فإذا هي مجرد رقم أو

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص36.
(2)مستغانمي أحلام:عابر سرير، ص140.
(3) م. ن. ص 301.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 203.

حرف (...) وإذا هذه الشخصية طورا إنسان وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم، وهلم جرّا ..."[1].

- كيف ذلك ؟

إن أحلام مستغانمي في تعاملها مع شخوصها في الثلاثية، نجدها دائما تحاول التضييق عليها، فتضعها في مرتبة الأشياء والمفاهيم، فتتغاضى عن رسم ملامحها في بعض الأحيان لتكتفي بالحديث عن أفكارها، وآرائها وحتى أعمالها؛ فتوظف المشاعر والأحاسيس في التعامل معها، وهذا ما نلمحه خاصة في الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) .

فالكاتبة وبنظرة سوداوية مأساوية تحاول أن ترسم بها قدر شخصياتها والتي نجدها تعاني من (الألم و اليأس / الاضطهاد و التهميش / الانشطارو التمزق...) الذي يوصلها إلى نهاية أحلامها. يقول خالد في (ذاكرة الجسد): " مدهش أن يصل الإنسان بفجائعه حد الرقص إنه تميز في الخيبات والهزائم أيضا فليست كل الهزائم في متناول الجميع إذ لابد أن تكون لك أحلام فوق العادة، وأفراح وطموحات فوق العادة، لتصل بعواطفك تلك إلى ضدها بهذه الطريقة "[2]، هكذا امتلأت شخوص الثلاثية بالفجائع و الانكسارات والخيبات التي أثقلتها فأوصلتها إلى نهايتها.

- حسان قتل غدرا على أيدي إخوانه الجزائريين – الإرهابيين – [3].
- زياد – الشاعر الفلسطيني – مات اغتيالا [4].
- عبد الحق – الصحفي – مات على أيدي الإجراميين الدمويين أبشع ميتة [5].
- أما خالد بن طوبال، فلقد مات على سرير المرض بالغربة بسلاح اسمه (سلاح النسيان) الذي أودى بحياته ليصبح رقما في طوابير الذل [6].

إذن، لقد أصبح الموت، والانكسار... نهاية معظم شخصياتها التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بزمنها الذي تحياه، فبينما نجد في الرواية التقليدية اهتمام الكاتب " ببناء الشخصية الروائية بزمنها الخارجي (نجد في المقابل) اهتمام الرواية الحديثة بذاتية الزمن الذي اهتم به الروائي الحديث متجها إلى الحالات الذهنية و الشعورية أكثر من الاهتمام بالتصرفات والحركات في المكان "[7]. وهذا ما حاولت إبرازه أحلام من خلال شخوص ثلاثيتها.

---

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص54.
(2) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص390.
(3) ينظر. م. ن. ص 389.
(4) ينظر. مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص115.
(5) ينظر. م. ن. ص236.
(6) ينظر. م. ن. ص 301.
(7) file://D/Documents%20Settings/Administateur/Bureau/العربية%20الرواية%20%...0905/2006.

إن الكاتبة تحاول أن تنقل واقع وزمن الجزائر الذي تعيشه خلال – العشرية السوداء الدموية- التي مرت بها والتي أصبح الفرد فيها آخر ما ينظر إليه، فهو سيختار طوعا أو كراهية طريقة موته، تقول أحلام على لسان (زيان/خالد): " أمة تفوقت في تطوير ثقافة الموت، فقد تختار بدل أن تموت ميتة كردية مرشوشا كالحشرة بالمبيدات الكيماوية، أن يكون لك شرف الموت بالمسدس الذهبي لآلة الموت (...) وقد تفضل بدل أن تسلم حيا لتنهشك الكلاب الجائعة، وتدور بأحشائك في ساحة سجن أنت تحفر بنفسك قبرك وتتمدد فيه بملء إرادتك، فيذبحك القتلة (...) بإمكانك أيضا أن لا تموت دفعة واحدة (...) فتلقمك إياه بالتقسيط ابتداء من قلع الأظافر وحرق الأصابع بالأسيد إن كنت صحفيا، وانتهاء بسمل العيون وبقر البطون، حسب مزاج سفاحك "[1]. وبهذا يصبح الإنسان رقما يصنف ضمن قائمة الضحايا، أو شيئا تلعب به آلات الموت التي يتفنن مشغلوها في استخدامهم لها.

إذن، لقد أصبح وجود الإنسان مثل عدمه، وبهذا تشيأت الشخصية في هذا العمل السردي الروائي، فأصبحت " ترتجف نشوة أو رهبة، أوتتلون جوعا وتعذيبا وسط التدحرجات الزمنية المختلفة وعبر خدوش الذات والهم بعد عملية القذف النهائي التي يصبح بمقتضاها العمل الروائي وجها لوجه مع القارئ "[2]. إذن، بالرغم من كل هذا، لا نجزم القول بأن أحلام مستغانمي كانت متسلطة على شخوص ثلاثيتها، حين مارست عليهم عمليات التضييق والخنق والتشيؤ، بل على العكس فرغم تغييبها لملامحهم، وتشييئها لأجسادهم، نجدها قد أعطت للشخصية –عبر أحرف ثلاثيتها - أهم شيء، ألا وهو (الحرية) فكان أن أعطتها " الحرية الكاملة في التعبير عن نفسها وعن نوازعها "[3].

وبهذا نلاحظ أن عنصر التشيؤ في السرد الروائي المستغانمي كان لصيقا بجسد الشخصيات التي تحاول دائما الكاتبة أن تبرز من خلاله أفكارها وآراءها وأحاسيسها ومشاعرها وآثارها؛ لأنهم الأهم والأبقى في رأيها، ورأي معظم كتاب الرواية الجديدة.

إن أحلام مستغانمي ترى أن الأثر و الأسلوب خاصة هو الذي يبقى من عمل المبدع، تقول الكاتبة على سبيل التمثيل: " إن ما كتبه آراغون عن عيون (إلزا) هو أجمل من عيون (إلزا) التي ستشيخ وتذبل، وما كتبه نزار قباني عن ظفائر بلقيس أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض ويتساقط..ومارسمه ليوناردو ديفانشي في ابتسامة واحدة للجوكندا،

- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية،ص3.

(1) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص 260.

(2) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج(2)، ص38.

(3) م. ن. ص. ن.

أخذ قيمته ليس في ابتسامة ساذجة للموناليزا، وإنما في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة (...) فمن هو المدين للآخر بالمجد إذن ؟ "[1]

إن الأسلوب و الأثر هما اللذان يصنعان مجد المؤلف والفنان والمبدع، وهما اللذان يبنيان خلوده، فطريقة كتابة آراغون الجميلة، وأسلوب نزار قباني المتميز، وعبقرية رسم ليوناردو ديفانشي المتفردة سبب خلودهم؛ من هنا كان التاريخ في الثلاثية يكتب نفسه وينبش في ماضيه القريب والبعيد، ويدقق في حاضره محاولا التنبؤ بمستقبله المجهول، بواسطة شخصياته التي صنعته، وتحاول صنعه (فسي الطاهر) كان تاريخ الجزائر الثوري، ليموت هذا الشخص جسديا وينفخ روحه في جسد (خالد بن طوبال)، هذا الرجل الذي كان مخضرما بين التاريخ الثوري وتاريخ الاستقلال بكل متناقضاته، فيسقط في أسر سرير المرض في الغربة بباريس.

إن (خالد بن طوبال) كان صورة رمزية على وجود معظم تاريخنا وتراثنا في متاحف باريس التي تحكم الإغلاق عليه. إذن بموت هذا الرجل (التراث / التاريخ / الذاكرة)متألما، منكسرا، متشظيا... بين تمزقات الماضي و الحاضر وغياهب المستقبل المجهولة، فتكون عودته إلى الحياة في جسد آخر هو جسد (زيان) هذا الرجل التاريخ الأمل لمستقبل ربما يكون الأجمل.

إن الشخصية في هذه الثلاثية، تحيا لتموت، فتعود إلى الحياة مرة أخرى في جسد آخر، وهكذا تغيب كجسد وتبقى كروح تحيا بواسطة أفكارها وآرائها وآمالها.

4- الحبكة:

تعد (الحبكة)- (العقدة أو الحكاية) - من بين أهم العناصر التي تبنى عليها العملية السردية الروائية، لكن " قبل الحديث عن هذا العنصر نرى أنه من الضروري الإشارة إلى أن الحكاية ترتبط كثيرا بعملية السرد التي تقوم على دعامتين رئيسيتين، فكل رواية تحتوي على

(1) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص125، 126.

قصة تضم أحداثا، أما الطريقة التي تحكى بها هذه القصة، فهي التي نسميها سردا، وكل قصة يمكن أن تتم حكايتها وفق طرق مختلفة ومتعددة، وقد اعتمد النقاد خلال تمييز أنماط الحكي على السرد "[1].

لقد اعتبر عنصر الحبكة من بين أهم العناصر السردية في الرواية التقليدية، ذلك أنها عدت " روح الرواية لأنها تقوم على حوادث مترابطة، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها "[2]، لكن وبمجيء كتاب الرواية الجديدة نجد أن هذا العنصر – عنصر الحبكة - قد أخذ منحى مغايرا ضمن كتاباتهم فعملوا على تشظي هذا العنصر إلى مجموعة من الحكايات أو الأحداث داخل العمل الروائي الواحد [3]. فكيف كان ذلك ؟

إن أحلام مستغانمي في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس) و(عابر سرير)، اتخذت فيها من عنصر تشظي الحبكة وتشرذمها، تقنية هامة في العملية السردية، فحين تقرأ هذه الثلاثية، وخاصة الجزء الثاني منها (فوضى الحواس)، وربما كان العنوان في حد ذاته دلالة على التشابك والتداخل الذي وظفته الكاتبة داخل الأحداث، فكان لا بد من " قراءة ثانية وربما ثالثة أو رابعة "[4]حتى يستطيع القارئ أن يفرز ويرتب أحداث هذه القصة ليخرج في الأخير بفكرة، أو معنى لهذا الجزء. فالحكاية هاهنا " أحداثها لا تكون حبكة واحدة بل تتشرذم إلى الكثير من الأحداث الصغيرة، والانطباعات وتنويعات المشاعر"[5].

أحلام مستغانمي في داخل عملها السردي هذا، لا تتبع فيه التسلسل النمطي التقليدي للأحداث، هذه الأخيرة التي تتعدد ضمن متنها الحكائي لدرجة أننا في بعض الأحيان لا نعرف ما هو الحدث الأساسي، أو من هي الشخصية الرئيسية التي تريد الكاتبة أن تروي قصتها ،من هنا كانت الصور المتعددة للبطل الروائي في الثلاثية، فنجد (خالد بن طوبال، زيان، أحلام، حياة، سي الطاهر...) هذا في حالة ما إذا تعاملنا مع الشخصيات كلا على حدة، ذلك بغض النظر عن التماهي الذي حدث بينها - (خالد بن طوبال / سي الطاهر)، و(خالد بن طوبال / زيان)، و(أحلام / حياة)، و(فرنسواز / كاترين)...الخ.

---

(1) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص56.
(2) حاج معتوق محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص31، 32.
(3) ينظر. رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص78.
(4) م .ن. ص. ن.
(5) afal@hotmail.com
- كلود سيمون والرواية الجديدة... عزيزي التميمي، أفق، السبت 16 يوليو 2005.
مجلة أفق الثقافية –كلود سيمون والرواية الجديدة- عزيز التميمي. Htm،ص.

لقد افتتحت الكاتبة جزأها الأول من الثلاثية (ذاكرة الجسد) بإعطاء ملخص تقريبي لها ضمن ما يقارب الخمسين (50) صفحة، لتبدأ بعدها مباشرة – أي في الصفحة الواحدة والخمسين (51) في سرد حكايا شخوصها المتعددة [1].

- حكاية خالد بن طوبال(التاريخ/ الذاكرة).
- حكاية أحلام/حياة (المدينة قسنطينة، والمرأة، والحبيبة ...).
- حكاية زياد الشاعر الفلسطيني (رمز التضحية والتحدي...).

هذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الحكايات والتي نذكر منها (حكاية حسان، وناصر، ومراد، وفرانسواز (كاترين)، وحكايا بعض الشخصيات الفكرية والأدبية المحلية منها والعالمية، وكذا رجال الحروب والثورات...الخ

إذن، هكذا كانت عمليات المد والجزر، الظهور و الاختفاء،عند أحلام مستغانمي، فكانت تبدأ في قص حكاية شخصية من الشخصيات لتتوقف في منتصفها، أو أولها لتبدأ في سرد قصة أخرى تذكرها أو أرادت أن تقحمها عمدا ضمن طيات الأحداث، لتواصل سردها بعد عدد من الأسطر أو الصفحات، وربما تتعدى هذا إلى كتاب – أي جزء من أجزاء الثلاثية - هذا إن لم تتوقف نهائيا عن سرد أحداثها لتنتقل إلى قصة أخرى.

إن أحلام مستغانمي تبدأ في سرد أحداث ثلاثيتها باللقاء الذي تم بين خالد بن طوبال وأحلام " كان يوم لقائنا يوما للدهشة "[2]، هذا اللقاء الذي تذكره خالد فكان أن أحيا فيه ماضيا قريبا، وبعيدا، فأحلام كانت المدينة أو المرأة التي عشقها منذ اللحظة الأولى التي رآها فيها. يقول خالد: "من الحماقة لأقول إنني أحببتك من النظرة الأولى، يمكنني أن أقول إنني أحببتك، ما قبل النظرة الأولى (...) شئ ما يشدني إلى ملامحك المحببة إلي مسبقا، وكأنني أحببت يوما امرأة تشبهك، أو كأنني كنت مستعدا منذ الأزل لأحب امرأة تشبهك تماما "[3]. فأحلام هي المرأة التي ولد حبها في قلب خالد حتى قبل أن يراها، هي المدينة قسنطينة التي ولد وتربى فيها، هي الوطن الذي عاش أحزانه و أفراحه ... أحلام هي جسد امرأة بتضاريس وخريطة وطن.

هكذا كان نيسان 1981 منعطفا للذاكرة – وهو تاريخ لقاء خالد مع أحلام في باريس – كما كان تاريخا آخر لميلاد ذاكرة خالد المثقلة بالخيبات، والانكسارات، والآلام والآمال...[4]

---

(1) ينظر. مستغانمي أحلام،: ذاكرة الجسد، ص7...50.
(2) م. ن. ص 51.
(3) م.ن.ص.ن.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد ص 65.

تتوقف الكاتبة بعد هذه القصة، لتبدأ بعدها في سرد قصة خالد مع (كاترين / فرانسواز) "تعودت منذ تعرفت على كاترين..." [1] لتقطع سير أحداث هذه القصة ولا تعود إليها إلا في الصفحة السابعة والخمسين بعد المائة فتقول: " تذكرت كاترين، وتلك اللوحة التي رسمتها لها اعتذار لأنني ذات يوم كنت عاجزا عن أرسم شيئا آخر غير وجهها "[2].

ثم بعد هذا تنقلنا الكاتبة إلى عالمها الخيالي الروائي، فتتحدث عن اللوحة التي رسمها خالد بن طوبال، لوحته (حنين) هذه المرأة التي " تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة (...) صباح الخير قسنطينة ..كيف أنت يا جسري المعلق ..يا حزني المعلق منذ ربع قرن"[3]، ثم تتوقف الكاتبة لتذهب إلى سرد قصة أخرى هي قصة (سي الشريف)، بعد صفحة من حوار (خالد) مع لوحته (حنين)، بطريقة تعددت فيها القصص والحكايا، وتتأرجح بين مد وجزر، وترتيب ولاترتيب، بانتقالات منطقية ولا منطقية ...فكانت قصة (زياد الفلسطيني) مع خالد وأحلام " لا تبتر قصائدي سيدي..رد لي ديواني سأنشره في بيروت "[4]، كذلك قصة موت حسان والتي تبدأ بها الجزء الأول من الثلاثية، ليعود إليها في نهاية هذا الجزء تقريبا "ذات يوم من أكتوبر 1988 جاء خبر موته هكذا صاعقة "[5]، وبالتالي عودة خالد إلى قسنطينة ،وهذا ما نجده في الجزء الثالث في الثلاثية (عابرسرير) إذ إن الكاتبة تتبع الطريقة نفسها تقريبا، إلا أننا وبالرغم من تشظي الحبكة وتعدد الحكايات نقول إن التشرذم هنا كان ضعيفا، لأننا نستطيع أن نصب كل هذه الحكايات في قالب الحكاية الكبرى للثلاثية، حكاية تمزق قسنطينة ومنها الجزائر التي تعد أساسا ومحورا في عملية السرد.

أما (فوضى الحواس)، فلقد شهد هذا الجزء قمة التشرذم، وتشظي الحبكة في الرواية، هذا التشرذم الذي عرفته الرواية الفرنسية الجديدة بصفة خاصة؛ فـ(كلود سيمون) مثلا "ينطلق في تأثيث بيئة النص الروائي من إحداث اضطراب وصفي لحدث معين، أي يجعل من الحدث سببا لتداعيات متتالية تتداخل لغويا لإنتاج نسيج متسلسل يمتد ليشمل مساحة النص الروائي ويكاد القارئ يشك بماهية الحدث الفعلي للرواية أو تشخيصه وفق رؤية تقليدية للتعامل مع هكذا نصوص "[6].

(1) م.ن. ص 77.
(2) م. ن. ص 157.
(3) م. ن. ص 79.
(4) م. ن. ص 150.
(5) م. ن. ص 388.

(6) afal @ hotmail. Com.

إذن، وبالعودة إلى الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) نقول، إن الكاتبة استخدمت تقنية التشظي في عنصر الحبكة وجعلت منها تقنية هامة في العملية السردية، فأنت حين تقرأ هذا الجزء تجد نفسك أمام مجموعة من الألغاز التي يصعب فكها في بعض الأحيان، مع وجود عامل تداخل الحكايات والأحداث فيما بينها، إذ إن الكاتبة لا تروي قصة بعينها، وحتى وإن فعلت وقصتها، فإنها لا تتبع التسلسل والترتيب الذي تعود عليه القارئ والناقد...ضمن طيات الرواية التقليدية. من هنا كانت حيرة القارئ وصعوبة إمساكه بزمام القراءة الدقيقة في محاولته الأولى التي تحتم عليه قراءة ثانية، وربما ثالثة أو رابعة [1].

إن أحلام مستغانمي في (فوضى الحواس) اتخذت من شطحات الذاكرة حكايا، وقصصا غير مرتبة، ولا متسلسلة ...فتبدأها أحلام بعبارة " عكس الناس كان يريد أن يختبر الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس "[2]. هكذا تبدأ أحداث (فوضى الحواس) بقصة قصيرة كتبتها (أحلام / حياة). وجعلت من نهايتها بداية لقصة أخرى ازدوجت فيهاوتماهت الشخصيات بين الخيالي والحقيقي، (أحلام/حياة) كشخص حقيقي له وجود في أرض الواقع، والشخصية الحبرية الورقية التي كانت نسيج مخيلة الكاتبة، وبين الخيال والحقيقة كانت القصص والحكايا المتداخلة، المتنافرة، المتماهية، المتفرقة...فلقد اتخذت الروائية من نهاية القصة القصيرة التي كتبتها (أحلام/ حياة) ومن موعد ضربته بين بطليها العشيقين، بداية لقصتها هي. وبفضول امرأة راحت (أحلام/ حياة) تبحث عن تفاصيل هذا اللقاء لتتخيل ما كان سيقع بينهما، تقول: " أتراهما كانا سيلتقيان حقا؟ وبماذا تراها كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب؟ "[3]. وبهذا تنشطر (أحلام/ حياة)عن نفسها إلى امرأة مرغمة أن تعيش واقعها بكل متناقضاته، وامرأة أخرى تعيش الواقع والحياة التي تريد أن تحياها هي في خيالها، وبالتالي تصبح امرأة تعيش وهما كانت الطرف الرئيس فيه.

بعد هذا تبدأ أحلام مستغانمي في قص أحداث حكاية أخرى؛ حكاية (أحلام) مع (خالد)، هذه الشخصية الورقية، الحبرية التي كانت نتيجة نسيج مخيلتها، فكان الموعد الذي جمعهما، تقول: " فاجأني وجود هذا الرجل (...) فقد شعرت أنه يباغتني، وأن رجولته تقتحمني "[4] وهكذا تمضي الكاتبة إلى سرد طقوسهاالغرامية العشقية مع هذا الرجل، مع إدخالها لبعض القصص

-كلود سيمون والرواية الجديدة... عزيز التميمي، أفق: السبت 16 يوليو 2005، ص 1 مجلة أفق الثقافة- كلود سيمون والرواية الجديدة- عزيز التميمي h t m،ص1.

(1) ينظر. م. ن. ص. ن.

(2) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس ص 9.

(3) م.ن .ص 35.

(4) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص 53.

والحكايات ضمن قصها لحكايتها مع خالد، ثم بعد ذلك تترك الروائية هذا جانبا لتنقلنا إلى قصة الكاتبة مع زوجها الضابط العسكري، هذا الزوج الذي تقول فيه: " دوما كان ضابطا يحب الانتصارات السريعة حتى في سرير، وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات الإنذار(...) وتبقى إثرها جثث العشاق أرضا "[1]، هذا الزوج الذي تمنت أحلام، وكأي أنثى، أن تعيش معه بمنطق الحب لا بمنطق القوة. لتتوقف الكاتبة بعد هذا عن سرد قصة زوجها لتبدأ في قص حكاية السيارات، والثياب...هذه الأخيرة مثلا التي ترى فيها ملامح شخصية الأفراد فتقول: " طبعا..اللباس ليس سوى (الإشعار) الذي نريد إيصاله إلى الآخرين، هو يحمل دائما نية التضليل "[2].

فتتوقف الكاتبة بعد تركها لقليل من البياض، ووضعها لثلاثة نجوم متتالية(***) ثم تعود مباشرة إلى قصتها الأولى التي بدأت بها هذا الجزء – قصتها مع خالد – الشخصية الحقيقية المتخيلة لتضرب معها، مواعيد ولقاءات، لتنتقل منها مباشرة إلى سرد بعض أخبار الأمة العربية، والوطن الجزائري التاريخية والسياسية، فكان " حزيران من سنة 1991 [تاريخا للإرهاب والقتل، فـ] (السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى)، (اغتيال 469 شخصا...)، (...) 15 حزيران 1991 (استمرار محاصرة مخيمي المية وميّة، وعين الحلوة الفلسطينيتين من طرف الجيش اللبناني)..."[3].وبهذا كانت خيبات الأمة العربية، والوطن الجزائري سببا في تمزق دواخل الكاتبة.

إن أحلام تعود – بعد هذا - إلى سرد قصة اكتشافها لخيانة زوجها، فحين ذهبت للاستجمام في إحدى الفيلات التي يمتلكها، أخبرتها الجارة عن زيارة العديد من النساء لهذه الفيلا بقولها: "عادة تبقى النساء هنا ..ليلة أو ليلتين أو أكثر "[4]، ثم بعد ذلك تقطع الروائية السرد لتنتقل إلى رواية قصة أخرى، هي حكاية بعض الرجال السياسيين، فتبدأها بـ" ثمانية وعشرين عاما من الانتظار، وطائرة تحط على مطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره، ينزل، يمشي على سجاد أحمر مذهولا (...) كان اسمه محمد بوضياف "[5]،هذا الرجل الذي من خلاله يأتي تاريخ الوطن وحكاياه المأساوية في أدق تفاصيلها، وخيباتها، وتمزقاتها... ما كادت الجزائر تنال استقلالها ويصبح (الزعماء الخمسة) أحرارا حتى أرسل بن بلة (...) من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف (...) بعده بسنتين بن بلة نفسه، عندما جاء

(1) م. ن. ص 97.
(2) م. ن. ص98.
(3) م. ن. ص 154، 155.
(4) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص163.
(5) م. ن. ص 239.

بومدين ذات حزيران (...) رمى به في السجن "[1]. هذا بالإضافة إلى حديثها عن سياسة (الشاذلي بن جديد) هذا الرجل الذي وصفه زعيم الإنقاذ بأنه " مسمار مزروع في كعب الجزائر لا بد من اقتلاعه "[2]...وهكذا حتى تصل بنا الكاتبة إلى نهاياتهم المأساوية فـ(بن بلة) " رمي به في السجن ليخرج منه بعد خمسة عشر عاما عجوزا "[3] أما (بومدين) فمنذ موته " ونحن يتامى، نعاني إفلاسا عاطفيا، يفوق إفلاسنا اقتصادنا وعجزا وطنيا في المحبة، يفوق عجز ميزانيتنا "[4].

أما (بوضياف) فهو الوحيد الذي كان يعرف مصيره، فقال لزوجته حين حكموه تقاليد السياسة "كل هذه الحفاوة لن تمنعهم عن اغتيالي ..فلا ثقة لي في هؤلاء "[5]. فبوضياف تنبأ بمصيره، كان يعرف نهايته، الشيء الوحيد الذي لم يعرفه هو أن الموت تفصله عنه بضعة أيام لا أكثر.

إن الكاتبة بعد قصها لبعض مراحل حيوات رجال سياسة الجزائر وتاريخها إلى قصتها هي مع خالد، ومواعيدها معه، فـ" في مقهى ارتجله الحب لنا، كان هنا هو والبحر..وطاولة صيفية مسائية "[6]، لتنتقل الكاتبة مباشرة بعد هذا الموعد الذي رتبه القدر لهما إلى الحديث عن قصة (زيان) الصحفي والمصور. لتتوقف فتعود مرة أخرى إلى قصة محمد بوضياف لتحكي تفاصيل اغتياله، تقول: " رحت أتابع بين حين وآخر، خطاب بوضياف (...) أذكر أن آخر كلمة قالها كانت (الإسلام) (...) كانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها "[7]، لتنتقل بعد هذا إلى سرد قصة (عبد الحق)، هذه الشخصية التي تقحمها الكاتبة ضمن أحداث النص الروائي فتقول : " هذه المرة ..لم أكن أجالس وهما..وإنما ألما "[8]. كما تتبع هذه القصة بمجموعة من حكايا بعض الشخوص كـ(عبد الحق) نجد الطاهر جعوط، سليمان عميرات ...ثم قصة " ذلك العاشق الرائع [الذي] يدعى نابليون عندما بعث يزف خبر نصره إلى زوجته طالبا منها أن تحتفظ له برائحتها "[9].

إذن، بعد عمليات المد والجزر، التوقف والانطلاق، الذهاب والعودة، تعود الكاتبة إلى حياتها الطبيعية فتقول: " كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة وأعطي اشعارا لمن حولي

---

(1) م. ن. ص 241.
(2) م. ن. ص 187.
(3) م. ن. ص 241.
(4) م. ن. ص 243.
(5) م. ن. ص 244.
(6) م. ن. ص 313.
(7) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص 336، 337.
(8) م. ن. ص 346.
(9) م. ن. ص 372.

بذلك "[1] وهكذا تختم الكاتبة قصتها أو جزأها الثاني بتمهيدها للجزء الثالث في الثلاثية " بدءا كانت سماء تحدد هيأتها بين فصلين، وكاتبة تجدد حبرها بين كتابين "[2].

إذن، لقد كان لتشرذم الحبكة وتشظيها في (فوضى الحواس)، وبالتالي عدم تسلسلها وترتيبها السمة البارزة والتقنية المتبعة. فالروائية كانت تعاني تمزقا داخليا، زادته فجائع البلاد وخيباتها مرارة وعمقا. وبهذا كان في لا منطق التعامل، والاضطهاد الذي يعانيه الفرد من السلطة من جهة، والإرهاب من جهة أخرى صورة لضياع الفرد الذي وجد نفسه متشظيا، ومتشرذما، وضائعا بين سلطة الأول وعنف الثاني، هذا التمزق والضياع الذي انعكس على الكاتبة فتماهى مع نفسيتها ليتعدى هذا حتى إلى كتابتها، فكان اللامنطق أحيانا واللاترتيب واللاتسلسل سمة بارزة وتقنية متبعة في عملها السردي، وبالتالي تشرذم الحبكة وتشظيها، لكن رغم كل هذا يبقى هناك خيط – حتى ولو كان رفيعا – إذا ما بحثنا ودققنا لوجدناه يربط بين أحداثها التي مهما تعددت وتشظت وتشرذمت...تبقى تصب في الحكاية الكبرى، حكاية مشروع خيبة وطن، وتمزق مدينة، وضياع أفراد أصبحوا في رتبة الأرقام والأشياء حكاية احتضار حياة وطن يبحث أبناؤه عن شئ اسمه (إكسير الحياة).

5- الوصف:

لقد اهتم معظم كتاب الرواية الجديدة بعنصر الوصف، فحاولوا من خلاله أن ينقلوا لنا الواقع بكل متناقضاته، فاتخذوا من الحروف حدودا لرسم المناظر الطبيعية والأشياء والمفاهيم...ومن المشاعر والعواطف ألوانا يصبغونها بها، كما انقسموا في نقلهم لهذه الصورة الوصفية بين رسام مبتدئ، ورسام بارع، وآخر لا يفهم غير خربشات ريشة لا تفقه في عالم الرسم شيئا.

إن الكاتب في الرواية الجديدة اهتم بعنصر الوصف ودافع عنه ففي الرواية الفرنسية مثلا نجد أن آلان روب غرييه، قد دافع عن عنصر الوصف في الرواية، يقول: " كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذه الدار- غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة – هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء تجد نفسها خاصة لنفس المصير ونفس الحتمية

(1) م. ن. ص 373.
(2) م. ن. ص 375.

"[1]. وفي قراءة لقول آلان روب غرييه يقول (حسن بحراوي): " إن ظاهر هذا الكلام يبدو، لأول وهلة كدفاع عن حضورية الشخصية في المكان ولكن عندما نتتبعه في سياقه ولغته الشارحة سنكتشف أنه إنما يسعى بوضوح ودون مواربة إلى تأييد غياب الشخصية وإحلال صورة المكان والأشياء المقام الأول وبالتالي إعطاؤها حقا لا يعود إليها"[2].

إن أحلام باعتبارها الكاتبة التي تأثرت بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالرواية الجديدة، نجدها قد اهتمت هي الأخرى بعنصر الوصف، واستطاعت من خلاله أن تنطق الطبيعة، والأشياء، وحتى المفاهيم فمن منا يقرأ ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) ولا تأسره صورة المدينة قسنطينة، خاصة في الجزء الأول منها، (ذاكرة الجسد) - على سبيل التميز والتفرد - من خلال جسورها ومناظرها وطبيعتها... فحين تقرأ الرواية تحس وكأنك أمام صورة حية، تتحاور معها كما تتحاور مع الأفراد في المجتمع.

إننا نستطيع القول إن المدينة بكل أشيائها عند أحلام مستغانمي و" في الرواية النسوية المغاربية [هي] الفضاء الذي تقيم فيه الساردة أي الكاتبة، فضاء تحركاتها وتفاعلها مع الأحداث ومع الشخوص التي تتواجد فيه، فالمدينة تمثل مجال تجربة الكاتبة بكل أبعادها ومواطن المعاناة والخيبات، ولعل هذا يفسر علاقة التنافر بين الشخصية والمكان إلى حد الهروب إلى مدن جديدة، تخفف من معناة الكاتبة مثل الهجرة إلى باريس "[3] في الثلاثية المستغانمية.

إن المدينة (قسنطينة) عند أحلام مستغانمي اتخذت صورا عديدة، فتماهت مع صورة الأم، والأخت، والحبيبة، والعشيقة... لتكون في الأخير صورة للمرأة بكل تسمياتها وصورها، تقول أحلام واصفة قسنطينة: " لم تكوني امرأة، كنت مدينة، مدينة بنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن، وفي ثيابهن، وفي عطرهن، في خجلهن وفي جرأتهن. نساء من قبل جيل أمي (...) نساء كلهن أنت "[4].

فحين تصف الكاتبة البيت تنطق أشياءه لتصبح وكأنها أشخاص تتحرك تحس، وتنطق... تقول: " أحببت ذلك البيت.. بدوالي العنب التي تتسلق جدار حديقته الصغيرة وتمتد لتتدلى عناقيد ثريات سوداء، على وسط الدار. شجرة الياسمين التي ترتمي وتطل من السور الخارجي كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها، وراحت تتفرج على ما يحدث في الخارج، لتغري المارة بقطف زهرها (...)، سبقتني (أما الزهرة) إلى غرفة تطل على وسط

(1) بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص44.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) العيساوي ريم: المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، ص28، 29.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص 141.

الدار (...) وما كدت أجلس أرضا على ذلك المطرح الصوفي حتى ظهرت أنت في طرف الغرفة صغيرة كدمية "[1]، ففي هذه القطعة الوصفية اهتمت فيها الكاتبة بجزئيات الأمور وحيثياتها، حالها كحال معظم كتاب الرواية الفرنسية الجديدة - باعتبارها موضوع الدراسة -.

إن (جان ريكاردو) – مثلا - نجده " يتفق مع الكتاب الواقعيين في الاعتماد على التفاصيل الدقيقة، لكنه يرفض الوصف الشكلي الخالص الذي يقابله بما يسميه الوصف الخلاق والمبدع (escription creatrice) (...) وقد أقام (جان ريكاردو)في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) تصورا لجمالية النص حدد فيه وظيفته الشعرية، التي تجعله يثمن حضوره في النص الروائي كعنصر بنائي وجمالي منتج للمعنى، غير مقتصر على الوظيفة التشكيلية التزيينية، وغير خاضع للخطاب السردي الذي يهيئ له أو يعقب عليه "[2].

وبالعودة إلى النموذج السابق نقول إن أحلام حاولت أن تنقل لنا صورة البيت بأشيائه وأثاثه وأوانيه...الخ، فالكاتبة اتخذت من هذا الوصف أداة لنقل صورة الديكور الذي تتحرك فيه الشخصيات، وحاولت الكاتبة انطاقه بعادات وتقاليد الأسر، من حيث ترتيبها له، كما اتخذت منه وسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر، فما يحسه الكاتب في الرواية الجديدة " يكون مسنودا في كل لحظة بأشكال مادية من هذا العالم "[3] الذي يحاول دائما أن يلونه بمشاعره وإحساساته العاطفية، فحين تريد الكاتبة أن تنقل لنا إحساساتها وخيباتها وأحزانها...اتجاه الفرد في هذه المدينة – قسنطينة - تسقط هذه الأشياء بصفة عامة، وعلى المدينة في حد ذاتها بصفة خاصة، تقول: " يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم يا قسنطينة الأثواب، يا قسنطينة الحب..و الأفراح والأحزان والأحباب، أجيبيني أين تكونين الآن؟. هاهي ذي قسنطينة باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار"[4].

فلكي تنقل لنا الكاتبة صور قسنطينة المدينة الحزينة التي تعاني كثيرا من الخيبات، تفضل أن تذهب إلى وصف أشياء أخرى، لكي تتجلى الصورة أكثر، فكانت بذلك قسنطينة (شجرة التوت التي تلبس الحداد وراثيا) وفي هذا إشارة إلى خيباتها التي توارثتها منذ القدم،هذا بالإضاقة إلى أنها (مدينة الأثواب) وما أكثرالأثواب التي ارتدتها، وغيرت ألوانها عبر السنين، أثواب الاحتلالات المتعددة التي مرت بها وأثواب الأفراح التي شهدتها، والمتمثلة في انتصاراتها، وهكذا تواصل الكاتبة سردها، صورة قسنطينة التي تعاني من الخيبات والتمزقات والانشطارات والأحزان...الخ.

---

(1) م. ن. ص112، 113.
(2) عيلان عمرو: الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص221، 222.
(3) جينيت...وآخرون: الفضاء الروائي، ص54.
(4) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص13

إن الوصف في الرواية الجديدة ينطلق الكاتب فيه " من خلال الدقة في تصوير الأشياء الصغيرة (...) ومن خلال التمركز على وقائع طفيفة وأشياء صغيرة ما كان للروائيون التقليديون ليهبوها أي اهتمام "[1]. وهذا ما أدى إلى انشطار كتاب الرواية الجديدة فيما بينهم، وبالتالي اختلاف مستوى كتاباتهم الروائية التي قلما ترتقي إحداها إلى مستوى الإبداع الفني [2].

والوصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، تدقق الروائية في جزئياته كثيرا، لدرجة أنها تهمل في بعض الأحيان الشخص الذي تسرد حكايته لتنتقل إلى وصف شيء آخر وقعت عينها عليه، أوتعمدت إقحامه، وهذا ما يعيدنا إلى عنصري، أو تقنيتي (التشيؤ، والأنسنة)- التين سبق الحديث عنهما -.

فمثلا حين تتحدث الروائية عن اللقاء الذي جمع بين (خالد) و(أحلام) تتوقف عن سرد تفاصيل هذا اللقاء لتنتقل إلى وصف شيء آخر قد وقع نظرها عليه وهو (السوار)الذي كانت ترتديه (أحلام / حياة)، فتغوص في وصف أدق تفاصيله، تقول الكاتبة على لسان خالد: "كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي كان إحدى الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المضفور ومن نقشها المميز، تلك الخلاخل التي لم يكن يخلو في الماضي، جهاز عروس ولا معصم امرأة منها "[3].

وبهذه الطريقة تحاول الكاتبة أن تنقل لنا صورها الوصفية مجزأة، متناثرة على جسد الرواية، لتترك للقارئ مهمة تركيبها وتجميعها حتى يصل إلى الصورة الكاملة أو الصورة النهائية التي ترمي إلى رسمها.

إن الوصف في ثلاثية أحلام مستغانمي خرج من دائرة التصوير التي يصبح الفضاء فيها جزء من حياة الأفراد، هذا إن لم نقل إنه يصبح الشخصية الرئيسية التي تتحاور مع شخصيات الرواية، ونبقى في فضاء الرسم والتصوير، هذا الفضاء الذي جعلت منه الكاتبة فضاء لتحاور اللوحات، والألوان... يقول خالد: " وفجأة اقترب اللون الأبيض مني وراح يتحدث (...) ربما لأن اللون الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون قد غطى على كل الألوان.

قال الأبيض وهو يتأمل لوحة:

Je préfère l'abstrait..!

(1) اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص 200.
(2) ينظر. م. ن. ص 203.
(3) مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص53.

وأجاب اللون الذي لا لون له:

" Moi je préfère comprendre ce que je vois…"[1].

أما حين تصف اللوحات الزيتية فإنها لا تكتفي بوصفها على أنها شيء مادي يوضع، أو يعلق على جدار، بل تجعل منها شخصا حيا، يحس، ويتألم، ويعاني... تقول الكاتبة: " لا شيء يسمع الحماقات الأكثر في العالم..مثل لوحة في متحف (...) إن للوحات مزاجها وعواطفها أيضا.. إنها تماما مثل الأشخاص، إنهم يتغيرون أول ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء (...) اللوحة أنثى كذلك.. تحب الأضواء وتتجمل لها، وتحب أن ندللها ونمسح الغبار عنها... "[2].

إن التصوير عند أحلام مستغانمي ليس لديه حدود يقف بمحاذاتها، فهو يتعدى المنطق والمعقول في كثير من الأحيان، فنجدها قد عملت في وصفها أو تصويرها على إنطاق الأشياء، وبالتالي أخذت منحى انحرافيا جعلها تخرج من صورتها المادية الجامدة إلى صورة متحركة تحمل كثيرا من صفات وطبائع البشر.

فحين تتحدث الروائية عن يتم خالد بن طوبال مثلا، والوحدة التي عانى منها خاصة في أواخر حياته بعد أن أصيب بمرض السرطان ليصبح جثة ملقاة على سرير المرض في أحد مستشفيات باريس، تصور الكاتبة هذه الوحدة، وهذا اليتم في صورة (حذاء). تقول على لسان (زيان) – الوجه الثاني لخالد بن طوبال -: " لمحت حذاء أسفل الخزانة كان حذاءه الوحيد، أو بالأحرى ما بقى له هنا (...) لا أدري لماذا اختار ذلك الحذاء دون هذا لسفرته الأخيرة (...) فهو حذاء جديد كأنه لم ينتعل (...) مختبئ أسفل الخزانة كيتيم (...)، بدا لي زوجا الحذاء متلاصقين (...) قررت أمام ورشة الموت ألا أبكي، أمام ذلك الحذاء الذي كسى الغبار لمعته، وجدتني أنهار باكيا..."[3].

هكذا يأخذ هذا الحذاء مرتبة حالة (خالد بن طوبال) التي آل إليها، فتسقط الكاتبة عدستها التصويرية عليه فترفعه إلى صورة حالة (خالد) هذه الصورة التي تمثلت فيها وحدته ويتمه ومعاناته وانشطاره هذه الصورة المؤلمة الموجعة التي انتهى إليها خالد (التاريخ/ الذاكرة) الذي بدل أن يحيا في وطنه معززا مكرما، انتهى به الحظ والقدر في الغربة بباريس ليكون أسيرها لمرتين، مرة في متاحفها ومكتباتها، ومرة في سرير المرض بإحدى مستشفياتها. ليموت في الأخير بمرض السرطان، وقبله بمرض اللامبالاة والنسيان.

(1) م. ن. ص 52.
(2) م. ن. ص 74.
(3) مستغانمي أحلام: عابر سرير، ص243، 244.

إن الوصف عند أحلام مستغانمي أيضا، لا يكتفي بنقل الصورة وتقريبها لذهن القارئ، بل يتعدى هذا بكثير، فالصورة عندها تحرك المشاعر وتأسرها لدرجة أنك تحس بمرارة ما تكتبه هذه الروائية، فمن منا مثلا يقرأ الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس) ولا تهزه صورة (محمد بوضياف)، هذه الصورة التي نقلتها الكاتبة عبر مشاهد وصفية متقطعة ومجزأة، هذه المشاهد التي تجعل القارئ يتماهى معها، ويتفاعل، حتى ولو سبق له أن رآها أو سمع عنها.

إذن، من هنا خرج الوصف من وظيفته كناقل للديكور إلى " وظيفته الخلاقة "[1]. ففي وصف أحلام لمسيرة حياة هذا الرجل تقول: " رجل نحيل، ومستقيم، وفارع كما هو الحق، احدودب ظهره قليلا وخشنت يداه كثيرا (...) ويعيش بعيدا عن كل عمل سياسي سوى ذكريات ثورة تنكرت له، وأخبار وطن حذف حكاية اسمه حتى من كتب التاريخ المدرسية (...) لم يعد له اسم، منذ خطى على تراب الوطن أصبح اسمه هو التاريخ (...) لقد أصبح له أخيرا عمر أحلامه تلك التي جاءت متأخرة بجيلين وأكثر "[2]. وهكذا تواصل أحلام وصف هذا الرجل الذي أفقدته ملامحه كشخصية بشرية ليتماهى مع العديد من المفاهيم.

فبالوطن والذاكرة رسمت حدود وتقاسيم جسمه؛ لتعطيه اسما هو اسم التاريخ، وتحدد له عمرا بجيلين (جيل الثورة وجيل الاستقلال وما بعده...) وتواصل الكاتبة في وصف هذا الرجل عبر مشاهد متقطعة، لتنتهي في الأخير إلى الصورة التي أرادت أن ترسخها في ذهن القارئ، وتنبهه لها. هذه الصورة هي الطريقة التي اغتيل بها هذا الرجل، فتذكرها في أدق تفاصيلها، تقول: "حتى دون صوت، كان بوضياف يخترق بعينين حزينتين (...) وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليا ظهره إلى ستار القدر..أو ستار الغدر(...) آخر كلمة قالها كانت الإسلام (...)ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف (...) كنا في التاسع والعشرين من حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية وعشرين دقيقة (...) وكان علم الجزائر الموجود على المنبر، قد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا، جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم (...) وطن يغمى عليه (...) يبكي رجاله كالأطفال (...) تخرج نساؤه ملتحفات بالأعلام الوطنية (...) رجل يمضي.. ويتركنا من جديد ليتمنا "[3].

إذن، كان الوصف عند أحلام مستغانمي وصفا خلاقا، أخرجته إلى دائرة الوصف الحسي للأشياء التي تبث فيها صور الحركة والحياة، فالألوان تتكلم وتحاور، والمدينة والوطن

(1) ريكاردو جون: قضايا الرواية الحديثة، ص 166.
(2) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص239، 240.
(3) م. ن. ص 336...339.

يتجسدان في صورة المرأة بكل إحساساتها المرهفة..أما وصفها للأشخاص فقد تعدى المظهر والصورة الخارجية للثياب، والمظهر الفيزيقي للجسم إلى وصف المشاعر، والأحاسيس، لتقدم إلى القارئ في صورة حية تجعلك تتفاعل معها وربما تتماهى لتجد نفسك تحس الألم ذاته، والخيبة ذاتها، وربما الفرحة، والسعادة أيضا.

5-1- التصوير السينمائي:

إن الوصف عند أحلام مستغانمي كان يقدم في صورة مشاهد مجزأة ومقطعة متناثرة على جسد الثلاثية، لتترك للقارئ مهمة تركيبها وتجميعها ثم موقعتها لتحصل على الصورة النهائية – الصورة الكاملة - التي أرادتها الكاتبة، أو التي استطاع القارئ أن يتوصل إليها، وفي هذا التجزيء والتقطيع، صورة عن المشاهد الوصفية التي تقدمها السينما.

يعمد الكاتب السينمائي في نقله للصورة على اللغة " السينمائية التي تمثل مشاهد مقطعة، ومناظر مجزأة، من شريط قصير أو طويل (...) [و] السرد في السينما ليس باللغة بمقدار ما هو بالتصوير "[1]. وأحلام استطاعت أن تقحم هذا العنصر – عنصر التصوير- ضمن حرفية عملها السردي، فأنت تقرأ الثلاثية تجد نفسك دائما تحاول جمع هذه القطع الوصفية، التي تجعلك وكأنك أمام مجموعة من الصور المخلوطة التي يقع على عاتقك مهمة تركيبها، وتجميعها، وليس معنى هذا أنها خرجت من فضاء الرواية إلى فضاء السينما، كل ما في الأمر أنها أخذت من هذه التقنية وسيلة لنقل إحساسات، وعواطف شخصياتها المتناقضة.

بالعودة إلى الرواية الفرنسية الجديدة نجد أن بعضا من رواياتها قد حول إلى أعمال سينمائية، ففي" عام 1961، يكتب روب غرييه للسنمائي آلان ريسنيه سيناريو قصته (السنة الأخيرة في ماريابناد) على شكل مشاهد كاملة، ويقوم ريسنيه باخراج فيلم روب غرييه (أو قصته) وينشر بعد ذلك هذه المشاهد على شكل (رواية سينمائية) مع صور عديدة من الفيلم وهكذا فعل بالنسبة لروايته اللاحقة (الخالدة) "[2].

إن الملاحظ على الفيلمين اللذين أنتجا من خلال روايات روب غرييه - السنة الأخيرة في ماريابناد، والخالدة - أنهما كانا على محك النقد. فعن الفيلم الأول يقول (زياد العودة): "إن الفيلم الشهير الذي بلبل عددا كبيرا من المشاهدين قد أثار جدالات حامية "[3]، أما الفيلم الثاني (الخالدة) فيطرح عنه السؤال التالي: " أين هو الصحيح وأين هو الزائف، في فيلم تصور فيه

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص 297، 298.
(2) العودة زياد: آلان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، ص412.
(3) م. ن. ص 413.

الأشياء الواقعية نفسها بشكل سينمائي، بحيث تبرز الناحية المصطنعة؟ "[1] من هنا كانت الجدالات والنقاشات والتساؤلات التي رأت في تحويل هذه الأعمال الروائية إلى أفلام، ومسلسلات مصورة، شيئا من عدم الرضى من طرف بعض الجماهير، والنقاد.

أما إذا عدنا إلى الرواية الجزائرية الجديدة، وفي ثلاثية أحلام مستغانمي بالخصوص، – باعتبارها موضوع الدراسة - فنجدها هي الأخرى قد اتخذت من الوصف مادة تصويرية للأحداث والفضاءات والشخصيات...

إن أحلام مستغانمي- ربما تكون الصدفة هنا، وربما يكون التأثر بكتاب الرواية الجديدة -هي الأخرى، وبتصريح منها أنها تعمل على تحويل روايتها " (ذاكرة الجسد) إلى مسلسل تلفزيوني ستعده قناة أبو ظبي الفضائية لرمضان المقبل - (رمضان 2006)، وتضيف الكاتبة، وقد تم منحي حرية المساهمة في الإعداد، والتفكير والإشراف على السيناريو، والإشراف على مختلف المراحل "[2]. هذا بالإضافة إلى جزئها الأخير من الثلاثية (عابرسرير)، والذي تعمل على تحويله هو الآخر إلى مسلسل تلفزيوني، والذي " سيكون جاهزا للعرض في (رمضان 2007) "[3].

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن:

- هل ستحافظ الروائية على خصائص سردها حين تمثل رواياتها في السينما أو التلفزيون؟
- وهل يمكن للصورة حقا أن تحل مكان اللغة السردية في الرواية ؟
- وما مصير هاتين الروايتين بعد أن تمثلا في السينما والتلفزيون واللتين تلعب الصورة الدور الرئيسي فيهما ؟

وهذا ما سنترك للنقاد، والزمن معا، مهمة الإجابة عليه. ونختار (عبد المالك مرتاض) كنموذج حاول أن يدلي برأيه في هذه القضية.

يقول عبد المالك مرتاض: " الصمت في التصوير في الشريط السينمائي، لغة أنيقة، بل متناهية الأناقة. فالسينما لا تفتقر إلى جمال اللغة في سرد حدثها ولا أناقة الحوار، إذ نستطيع فهم الشريط السينمائي حتى في حالة نزعنا عنه لغته. فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهير للصورة (...) على حين أن اللغة في الكتابة الروائية هي كل شئ، هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه؛ إذا نزعتها أو نزعت شيئا منها انهار البناء، وتهاوت أركانه

(1) م. ن. ص. ن.

(2) جبيل ساسي: أنا امرأة ساذجة جدا وأمنيتي أن أختفي عن الجميع، مجلة عمان، ع121 تموز 2005، أمانة عمان الكبرى، ص26.

(3) بغالي محمد: مسلسل عابر سرير سيكون جاهزا خلال رمضان 2007، جريدة الخبر، ع4604 الأربعاء 18 جانفي 2006 -الجزائر-، ص24.

شظايا، ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناتالي صاروت (Natalie Sarraute 1999) تقول في بعض كتاباتها النقدية: (لاشئ يوجد خارج اللغة)، ولذلك نقول نحن (ولا شئ يوجد من دون لغة) "[1].

إذن، من هنا نستطيع القول إن للسينما تقنياتها ووسائلها، وحتى مشاهديها، وللرواية هي الأخرى مبادئها، وتقنياتها، وقراؤها، وحدودها التي لا بد أن لا تتجاوزها، وليس معنى هذا أن تنغلق الرواية على نفسها، أو السينما على نفسها هي الأخرى وإنما، كما يقول عبد المالك مرتاض: إن " الأدب السردي يجب أن يظل راقيا ما أمكن "[2]. ونحن نعلم أن هناك العديد من الروايات حولت إلى أفلام ومسلسلات سينمائية وتلفزيونية هذا حتى في السرد الروائي التقليدي، ولم تفقد مكانتها التي عرفت بها، بل العكس هناك كثير من الروايات قد عرفت ولادتها في السينما، والتلفزيون، لأسباب كثيرة، قد تكون لندرتها، أو كتابتها بلغة لا يفهمها عامة الناس – اللغة الفرنسية مثلا أو الإنجليزية...- ونذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر؛ (الدار الكبيرة)، (الحريق) لمحمد ديب...

إذن، بالإضافة إلى التصوير السينمائي الذي اعتمدت الكاتبة بعض تقنياته نجد تصويرا آخر هو التصوير الجنسي.

5-2- التصوير الجنسي:

لقد انطلق كتاب الرواية الجزائرية الجديدة خاصة – باعتبارهم موضوع البحث- " في طرحهم لقضية الجنس في نصوصهم في وعي مشترك لا ينظر إليها موضوعا محرما لا يجوز الخوض فيه، وإنما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع، وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر. إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبا أو إيجابا على أنها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب "[3].

من هنا نجد ثلاثية أحلام مستغانمي قد اتسمت بالجرأة التي حاولت أن تكسر بها بعض عادات الكاتب في الرواية التقليدية، فهي حين تتعامل مع عنصر الجنس لا تكتفي بالتلميح كما يفعل الروائيون التقليديون بل تتعدى هذا إلى التصوير الجريء، الذي أدرجت العديد من المشاهد منه، وذلك بالغوص في أدق التفاصيل.

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص298، 299.
(2) م. ن. ص 299.
(3) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص635، 636.

إن الكاتبة في وصفها لقبلة كانت قد بدأت بها جزأها الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس)، مثلا تقول: " هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه (...) يحتضنها من الخلف (...) شفتاه تعبرانها ببطء متعمد، على مسافة مدروسة من الإثارة، تمران بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاها تماما، تنزلقان نحو عنقها..."[1]. هكذا تتعدد المقاطع الوصفية لهذه القبلة التي امتدت عبر حرفية هذه الثلاثية لتحتل العديد من الصفحات، فهذه القبلة ابتدأها (خالد بن طوبال) في (ذاكرة الجسد) [2]، ووصفها (الرجل الحبري الورقي) في (فوضى

الحواس) [3]، لينهيها (زيان) في الجزء الثالث من الثلاثية (عابر سرير) [4]، فعلى لسان (زيان) تصف أحلام هذه القبلة فتقول: " بقبلة ابتلعت زينة شفتيها (...) رحت أتأمل ملامحها بعد مباغتة القبلة الأولى (...) أنت تصغرين مع كل قبلة..بعض قبل أخرى (...) سأعطيك إذن من القبل ما يجعلك تبلغين سن الجحيم بسرعة "[5] وبهذا يصبح عمر (أحلام/ حياة) يقاس بالقبل فهي تصغر بسنة مع كل قبلة حتى تصل إلى سن الجحيم.

إذن، أحلام مستغانمي مارست الحب بكل طقوسه، وأنواعه المباحة والمحرمة، المنطقية واللامنطقية... لكنها في كل هذا كانت لا تصل إلى درجة الممارسة الجنسية، بالرغم من كل اللحظات الجنونية التي تسيطر عليها الرغبة بين شخوصها، فكانت كل ممارساتها العشقية تقريبا تبدأ وتنهى بقبلة وملامسات.

إن الكاتبة هنا متأثرة بكتاب الرواية الجديدة، هذا صحيح، لكن ما يمكن قوله هو أنها لم تكن ترمي من وراء هذه التصويرات، إلى إثارة القراء، وشدهم لقراءة نصوصها، أو الخلاعة في حد ذاتها لتكون موضوعا لأعمالها. كما حدث مع العديد من كتابنا.أظن الكاتبة أرادت من خلال مقاطعها الوصفية هذه أن تبحث أن تصور الحب الحقيقي أو عن ذلك التواصل الروحي الذي ينشأ بين الرجل والمرأة كشخصين يكمل أحدهما الآخر روحيا وجسديا، فحين يعجز الصوت عن إحلال لغة التواصل بينهما تأتي لغة الأجساد التي تترك بمنطق الحب لا بمنطق القوة لإحلال التواصل الذي قد تعجز لغة الكلام عن توصيله. والكاتبة هنا ترفض استعمال المرأة كوسيلة تفريغ لمكبوتات الرجل الجنسية، وسادياته المرضية لتعترف بمبدأ واحد، هو مبدأ الحب غاية ووسيلة للتعامل.

---

(1) مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص9.
(2) ينظر. مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، ص172، 173.
(3) ينظر. مستغانمي أحلام: فوضى الحواس، ص9.
(4) ينظر. مستغانمي أحلام، عابر سرير، ص207، 208.
(5) م. ن. ص 207، 208.

إن أحلام مستغانمي باستعمالها لكل هذه التقنيات من (زمن، ومكان، وشخصية، وحبكة، ووصف...). كان لابد لها أن تستخدم لغة خطابية خاصة.

- فكيف وظفت أحلام لغتها السردية في الثلاثية؟ وما الجديد الذي استحدثته فيها ؟

6- اللغة و الخطاب:

يعتبر الخطاب من بين أهم الخصائص الفنية التي تميز الفن السردي عن باقي الأجناس الأدبية التعبيرية، ولقد اعتاد النقاد و المنظرون "على تعريف الخطاب في السرديات على أنه الصيغة الخارجية الناظمة للمحتوى الموزع والمتشعب. و إذا كان الخطاب يميز الرواية كجنس أدبي تعبيري عن باقي الأجناس الأدبية التعبيرية الأخرى؛ فإن الخطاب يميز كذلك بين الروايات المعاصرة والروايات التقليدية "[1].

ففي حين أن الخطاب في الرواية التقليدية يقوم على مبدإ الوضوح والترتيب، نجد أن الخطاب الروائي في الرواية الجديدة قد أخذ منحى مغايرا فاتخذ أشكالا وصيغا جديدة، الأكيد أنها لم تنشأ من عدم، لأنها كانت نتيجة تطوير وتحوير، و تجديد للأساليب في السرد الروائي التقليدي. و هذا ما مس الشكل والمضمون في الرواية.

لقد اهتم كتاب الرواية الجديدة بعنصرين (الشكل والمضمون) رافضين بذلك "الفصل الذي يجري تقليديا بين الشكل و المضمون "[2]، لأنهم يرون أن العنصرين متماهيان في بعض، فـ " ـفي شكل الرواية يكمن حقيقتها بل و يكمن معناها أيضا (معناها العميق) أي مضمونها "[3] ليدللوا على هذا من خلال قولهم: " إن الفنان الحق [ومنه الروائي طبعا] ليس لديه شيء يقوله، وإنما لديه أسلوب في القول، لأن الأسلوب هو غالب ما يبقى من أعمال كبار الروائيين "[4]، تقول أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد: " إن ما كتبه (آرغوان) عن عيون (إلزا) هو أجمل من عيون (إلزا) التي ستشيخ و تذبل ..وما كتبه نزار قباني عن ضفائر (

(1) معتصم محمد: الروية الفجائعية -الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة- ، ص 63.
(2) العودة زياد : آلان روب غربية و قضايا الجديدة، ص 424.
(3) أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر ، ص 22.
(4) م. ن. ص 22 ، 23.

بلقيس) أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض و يتساقط " [1]، من هنا كان الأسلوب، وطريقة الكتابة ومنها اللغة الوسيلة الوحيدة التي تخلد عمل الشاعر، والكاتب على حد سواء.

إن أحلام مسنغانمي عملت على الاهتمام بأسلوب الكتابة و لغتها، لأن المواضيع والمضامين التي يتطرق إليها الروائيون في كتاباتهم سواء كانوا تقليديين أم محدثين مجددين هي نفسها. الاختلاف الوحيد هو في كيفية الكتابة أو الأسلوب الذي يميز كاتبا عن آخر سواء أكان في الرواية التقليدية أم في الرواية الجديدة. والدارس لثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، و(فوض الحواس)، و(عابر سرير) يلاحظ مدى اهتمام الكاتبة، ومدى تميز لغتها السردية التي تلمح فيها مدى تماهي ذات الكاتبة مع حرفية لغتها، لتصبح هي نفسها الكاتبة. تقول أحلام: " أنا كائن حبري و لا أدري إن كان في الحبر سحر، أنا كائن حبري وربما من هذا المنطلق بالذات يأتي سحري.. لا أظن أن الحبر سيخونني ككاتبة أو كأنثى...أحيانا أكون عصية الحبر شيمتي الصبر"[2] .

وبهذا يتماهى مفهوم الكاتبة مع الرواية باعتبارها الكاتبة، والأنثى المرأة، و الورقة والحبر... لتنطق بها كل الأشياء والأماكن والفضاءات وحتى المفاهيم. و لقد تنوعت لغة الكاتبة بين: اللغة الشعرية واللغة التفجعية، هذا بالإضافة إلى إدراجها للغة التقريرية القريبة من المقال الصحفي في بعض الأحيان...

6-1 اللغة الشعرية :

لقد جاءت ثلاثية أحلام مستغانمي" فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقاليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها "[3]. فالكاتبة وظفت اللغة الشعرية، كيف لا، وهي الكاتبة الحساسة المرهفة الممتلئة بفجائع الوطن وخيباته، وهي المرأة الشاعرة في الأصل، المرأة التي فقدت الوطن والحبيب -(قسنطينة/ الجزائر)، (الوالد/ خالد بن طوبال) في أوجه (المتعددة)- تقول أحلام: "حينما تفقد حبيبا تكتب قصيدة، وحينما تفقد وطنا تكتب رواية "[4]. وأحلام فقدت الإثنين معا، فقدت الحبيب، وفقدت الوطن من خلاله، في هذه الثلاثية، وفي الحياة أيضا. بهذا كانت روايتها مزيجا بين الخطاب الشعري، والخطاب النثري الذي كانت الغلبة له. لأن فقدان الوطن لا يعادله فقدان أي حبيب. من هنا كان : " تداخل السردي والشعري، الحواري والغنائي، إلى حد

(1) مستغانمي أحلام ، ذاكرة الجسد ، ص 125.
(2) جبيل ساسي : أنا أمرأة ساذجة جدا و أمنيتي أن اختفي عن الجميع، ص27.
(3) بشير بويجرة محمد : بيئة الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، ج (1) ، ص 81.
(4) مستغانمي أحلام ، ذاكرة الجسد ، ص

يعسر معه تمييز حدود الشعر لغة وإيقاعا وتخييلا، وحتى تشكيلا بصريا للكتابة السردية التي تأخذ فيها الجملة المسترسلة شكل السطر الشعري "[1] خاصة في الجزء الأول منها (ذاكرة الجسد).

إذن، بعمليات إحصائية للمواضع التي وردت فيها الكتابة على شاكلة القصيدة الحرة؛ أي باستخدامها لنظام السطر، و الجملة الشعرية ، كانت النتائج الآتية:

أ-في (ذاكرة الجسد): الصفحات : 10، 13، 85، 99، 173، 177، 183، 212، 216، 237، 239، 241، 248 ، 276 ، 284، 317، 360، 377 .

ب- في (فوض الحواس) في الصفحات : 28 ، 124 ، 2239 ، 244 ، 255، 313 .

جـ- أما في (عابر سرير) في فكانت الصفحات: 10 ، 16 ، 97 ، 106 ، 113 ، 152، 181، 216 .

كنموذج تمثيلي نذكر قولها في الصفحة الثالثة عشر (13) من (ذاكرة الجسد) تقول الكاتبة:

كيف أنت...يسألني جار و يمضي للصلاة

فيجيبه لساني بكلمات مقتضبة، ويمضي في السؤال عنك .

كيف أنا ؟

أنا ما فعلته بي سيدتي..فكيف أنت ؟

يا امرأة كساها حنيني جنونا، و إذا بها تأخذ تدريجيا، ملامح مدينة وتضاريس وطن.

وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، كأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين.

كيف حالك ؟

يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم.

يا قسنطينة الأثواب..

يا قسنطينة الحب.. الأفراح والأحزان والأحباب . أجيبيني أين

تكونين الآن ؟.

هاهي ذي قسنطينة..

باردة الأطراف والأقدام محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

هاهي ذي .. كم تشبهينها اليوم أيضا.. لو تدرين !

دعيني أغلق النافذة " [2].

أما في الصفحة الخامسة والثمانين (85) من الجزء نفسه - (ذاكرة الجسد) - تقول :

(1) بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الاختلاف و التلقي، ص 95 ، 96.

(2) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد ، ص 13.

" التقينا إذن..

قالت:

- مرحبا.. آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم..

قلت:

- لا تأسفي.. قد جئت متأخرة عن العمر بعمر.

قالت:

-كم يلزمني إذن لتغفر لي ؟

قلت :

- ما يعادل ذلك العمر من العمر !

وجلس الياسمين مقابلا لي .

يايا سمينة تفتحت على عجل..عطر أقل حبيبي..عطر أقل !

لم أكن أعرف أن للذاكرة عطرا أيضا. وهو عطر الوطن.

مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل .

- عندك كاس ماء، يعيشك (*)

وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي.

ارتوي من ذاكرتي سيدتي.. فكل هذا الحنين لك.. ودعي لي

مكانا هنا مقابلا لك..

احتسيتك كما تحتسى، على مهل، قهوة قسنطينة " [1].

إن أحلام مستغانمي اتخذت من نمط الكتابة في القصيدة الحرة نموذجا في سردها الروائي، فاتبعت بذلك ما يسمى بنظام السطر الشعري، والجملة الشعرية، كما نجدها قد وظفت البياض، والسواد، وكذلك نقاط الحذف. وإذا ما قطعنا هذه السطور، والجمل الشعرية، إن صح التعبير، فلسوف نجدها مكتوبة بلغة التفعيلات في الغالب.

والصورة الشعرية في هذا العمل الأدبي تتشكل في " شكل الكتابة الذي قامت بها الروائية في بعض القصائد المتقطعة، وجعلتها شذرات مبثوثة في أنحاء الرواية، ليس هذا فحسب، بل

(*) لفظة تستخدم في الحديث العامي ، و خاصة في اللهجة القسنطينية ، و هي بمعنى " من فضلك " .

(1) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد ، ص 85.

كانت روايتها مزيجا من البحور الشعرية والبحور الإنسانية بما فيها الحب والحنان والأنوثة..." [1].

لقد تأثرت الكاتبة باللغة الشعرية التي وظفها معظم كتاب الرواية الجديدة، في ثلاثيتها، أضف إلى ذلك أنها شاعرة في الأصل، وأحلام في عملها السردي هذا استخدمت تقنية ما يسميها النقاد بـ"شعرية الرواية أو سردية الشعر"[2]. هذه السردية التي لونت بها (المكان الفضاء وتما هت مع الشخوص، فيها، وأعطت للمفاهيم أبعادا أخرى غير الأبعاد المتعارف عليها.. لتتعدى الكاتبة هذه السردية الشعرية إلى ادراج العديد من القصائد فيها. فحين تعجز الكاتبة عن التعبير باللغة النثرية عن دواخلها، ومآسيها، و فجائعها لفقدان أحبتها تجعل من القصيدة مطية ووسيلة، ولغة...فمثلا نجدها قد أدرجت العديد من القصائد ونسبتها إلى شخوصها – فكان (زياد الخليل)، الشاعر الفلسطيني مثلا والذي تماهى مع جسد وطنه فلسطين الجريح، هذا الوطن الذي تماهى في بعض آلامه، وجراحه، وخيباته... تشابها وتنافرا، وتقاطعا وتماهيا...مع تاريخ وخيبات وفجائع الوطن – (الجزائر) - تقول في إحدى قصائد (زياد):

" على جسدي مرري شفتيك
فما مرروا غير تلك السيوف عليّ
أ شعليني أيا امرأة من لهب
يقربنا الحب يوما
يباعدنا الموت يوما
ويحكمنا حفنة من تراب ...
تقربنا شهوة للجسد
ثم يوما
يباعدنا الجرح لما يصير بحجم جسد
توحدت فيك
أيا امرأة من تراب ومرمر
سقيتك ثم بكيت وقلت ..
أميرة عشقي ...

(1) سبيعي حكيمة : بنية الفضاء الروائي في روايتي ذاكرة الجسد ، وفوضى الحواس لأحلام مستغانمي ، مذكرة ماجستير ، إشراف الأستاذ : صالح مفقودة ، 2004/2003 ، جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر - ، ص 61.

(2)نبيل سليمان : فتنة السردوالنقد ، ص 105 .

أميرة موتي .

تعالي " [1].

إن الكتابة عند أحلام تداخلت بين لغة النص الرواية، ولغة النص القصيدة التي وظفت من خلالها البحور الشعرية بتفعيلاتها، وكذلك تقنيتي التكرار، والتوازي، وهذا ما تمثله قصيدة (زياد الخليل). كما تعمل الكاتبة على تحليل العديد من القصائد التي تدرجها، فتتبعها بقراءتها الخاصة، فقصيدة (زياد الخليل) مثلا أتبعتها بقراءة تحليلية جاءت فيما يقارب الست (6) صفحات.

ففي تحليلها للقصيدة المذكورة تقول: " وتساءلت بعجز من لا يحترف الشعر.. أين ينتهي الخيال .. وأين يبدأ الواقع؟ أين يقع الحد الفاصل بين الرمز والحقيقة ؟ كانت كل جملة تلغي التي سبقتها وكانت المرأة هنا جسدا ملتحما بالأرض إلى حد لم يعد فيه الفصل أو التمييز بينهما ممكنا. ولكن كانت هناك كلمات لا تخطىء بواقعيتها وبشهوتها المفضوحة "[2].

إن الكاتبة تصل في قراءتها لهذه القصيدة حتى خطيئة آدم؛ فتعطي لمعنى أكله التفاحة أبعادا أخرى غير تلك الأبعاد المتعارف عليها – وسوسة الشيطان مثلا – تقول: " أنا أكن احتراما كبيرا لآدم. لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها، وإنما أكلها، ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات .. ولذلك لا يوجد مكان ثالث بين الجنة والنار. وعلينا - تفاديا للحسابات الخاطئة – أن ندخل احداهما بجدارة "[3].

إن الكاتبة من خلال حديثها هذا تحاول أن تجعل من شخص (زياد الخليل) وعلاقة الحب التي جمعته بـ(أحلام / حياة) صورة للخطيئة التي وقع فيها سيدنا آدم، فكانت (أحلام/حياة) هي التفاحة، و(خالد بن طوبال/ زيان) الحديقة التي نمت فيها شجرة التفاح، وزياد حين أحب أحلام اقترف الخطيئة، أو بمعنى آخر (زياد أو خالد) هما التاريخ المتشابه الذي كتب هذه المدينة باعتبارها رمزا للوطن العربي. هذا التاريخ الذي تزاوج مع الوطن (فلسطين/ قسنطينة) لينجب الفجائع والمآسي، والخيبات التي كانت بمعنى (الخطيئة).

إذن، بهذا نقول إن أحلام مستغانمي بأسلوبها الخطابي السردي هذا، و بلغتها الشعرية المتميزة، المتفردة استطاعت أن تصنع عالمها السردي الشعري الخاص بها. هذا العالم الذي كان نتيجة لـ " كسر الترتيب السردي، وفك العقدة التقليدية، وتحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، و توسيع دلالة الواقع ليعود الحلم والأسطورة والشعر واستخدام صيغة

(1) مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد ، 259 .
(2) مستغانمي أحلام . ذاكرة الجسد 259. 260
(3) م. ن. ص 261 .

الآنا لتعزية الذات..على أن رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في اللغة، في الكلمة والتركيب (...) لكأن التجربة الروائية العربية [ومنها التجربة الجزائرية وعند أحلام مستغانمي بالخصوص] تخرج بذلك الصدى من دنيا، الشعر إلى دنياها، و يكون إذن في الرواية كما في الشعر، عناية بتراكيب الكلام..." [1].

إن الكاتبة استطاعت بأسلوبها الفني السردي هذا أن تخرج باللغة من عالم السرد النثري إلى عالم السرد الشعري، و ليس معنى هذا أن الشعر هو الأفضل من النثر أو العكس، فللشعر حدوده وأساليبه، و للنثر حدوده و أساليبه هو الآخر التي يجب الفصل فيها والتمييز. كما نجد الكاتبة قد عملت على " نقل الخطاب الداخلي للشخصية (المونولوج) (...) [هذا] الخطاب المباشر الحر،(...) [الذي] يعتمد أسلوب المزاوجة بين خطاب الروائي وخطاب المروي عنه. وهذا الشكل الأسلوبي تتصف به الكتابات الروائية الحديثة، إذ إن الخطاب يعطينا إيهاما بأنه كلام للشخصية الروائية نطقت به فعلا ، في الوقت الذي يتأكد فيه إحساس ثان بأنه كلام الرواي "[2].

وهذا ما نجده حينما نتقصى الخطاب السردي في الثلاثية، إذ تعتمد الخطاب الداخلي للشخصية (المونولوج) و يتجسد هذا عبر شخصياتها وبالخصوص عند كل من (خالد بن طوبال وأحلام) بوجهيها (زيان وحياة).

6-2- اللغة في الخطاب الروائي الجزائري (المستغانمي) :

" لقد كانت اللغة من منظور الرواية الكلاسيكية وسيلة لكتابة القصة، يكفي أن تكون رهينة، جميلة، معبرة بدقة عن الغرض القصصي، أما في الرواية الحديثة فإنها أصبحت موضوع إبداع الروائي، أي إنها أصبحت موضوع الروائي الحقيقي. وقد تجلى ذلك في الرواية الجديدة الجزائرية "[3]. التي وقع بعض كتابها في بوتقة الخلط بين مفهوم النثر والشعر، والفئة القليلة منهم من نجح في هذا الفصل، لأن الأغلبية منهم ينحرفون تحت صنعة اللغة، وموسيقاها، وزخرفتها ... فيصبحون هاهنا وكأنهم يهذون بكلمات لا يفهمها غيرهم هذا إن كانوا هم أصلا واعين بما يكتبون، و بما يقولون...

إن الكتابة الجزائرية التسعينية قد تميزت بـ "التعدد اللغوي داخل النص السردي الواحد فمن بين الظواهر التي أفرزها السرد التسعيني تعدده لغويا داخل النص الواحد [بين]

---

(1) نبيل سليمان : فتنة السرد و النقد ، ص 106.
(2) عيلان عمرو : الإديولوجيا و بنية الخطاب الروائي ، ص 105.
(3) http://www.a lbayan.co.ea./albayan/cultur/2000/issue 28/afque/2htm.
culture@albayan.co.ae
سعدي ابراهيم: جدلية الحداثة والتراث، ص 2.

الفحصي، العامية، والفرنسية "[1]؛ فلقد استخدموا المصطلحات الأجنبية فرنسية كانت أو إنجليزية ... بالاضافة إلى استخدامهم للغة العامية التي يتدنون بها في بعض الأحيان إلى درجة السب و الشتم، مثلا عند واسيني الأعرج في (سيدة المقام) رشيد بوجدرة تقريبا في كل أعماله...) وذلك بحجة أنهم يتوجهون بكتاباتهم إلى عامة الناس. وبهذا تصبح بعض هذه الأعمال لا هي من الفصحى، ولا هي من العامية، تبقى بين حدود اللغتين رهينة كتابات النقاد، الذين يصبون جام غضبهم عليها.

" كما تأرجح السرد [في الرواية الجزائرية الجديدة] بين النثر و الشعر (...) ويعد واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي أكبر ممثلين للنزعة الشعرية في الرواية والسعيد بوطاجين في القصة، لكن ربما كانت (ذاكرة الجسد) (...) هي التي أعطت دفعا قويا في الجزائر لهذا النمط من الكتابة في الرواية "[2].

إذن، إن أحلام مستغانمي استطاعت من خلال ثلاثيتها أن ترتقي بأسلوبها و لغتها السردية إلى درجة الإبداع هذا خاصة في جزئها الأول منها (ذاكرة الجسد) على سبيل التميز و التفرد، وهذا مانلاحظه على الأعمال الروائية الجديدة، فهي تختلف من حيث الجودة، هذا الاختلاف الذي قد نجده في أعمال الكاتب الواحد، وخير مثال هنا هو أحلام مستغانمي التي حين كتبت عمليها (فوضى الحواس)، و(عابر سرير) وقعت في المحك النقدي الذي اتهمها فيه البعض بسرقة عملها الأول (ذاكرة الجسد) لأنه وصل إلى أعلى درجات الإبداع – هذا ما سنوضحه من خلال التقنية الموالية تقنية القارئ -.

من هنا كانت اللغة - ومنها العربية بالخصوص - بحرا شاسعا، على المبدع الذي يبحر فيه أن يتقن فن العوم والسباحة. يقول (عبد المالك مرتاض) في قضية (اللغة الإبداعية): " إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيقها...غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها...و ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء "[3].

إذن، وانطلاقا من هذه التقنيات المدروسة، توجب ضرورة إيجاد شخص أو بالأحرى قارئ يستطيع التوصل إلى أعماق هذه الكتابات لأن جاهزية القراءة التي عودتنا عليها الرواية التقليدية قد ولت.

- فما موقف القارئ الناقد من الرواية الجزائرية الجديدة ؟

---

(1) سعدي ابراهيم : تسعينات الجزائر كنص سردي ، الملتقى الدولي السابع (عبد الحميد بن هدوقة)، مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، ط(6) 2003 –الجزائر-، ص25

(2) م. ن. ص26.

(3) مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، ص 126.

- وما موقف القارئ العادي منها؟

- أو ما موقف الرواية الجزائرية الجديدة المستغانمية منها بالخصوص؟

II- القارئ في الثلاثية:

لقد استطاع كتاب الرواية الجزائرية الجديدة ومنهم أحلام مستغانمي في ثلاثيتها – باعتبارها موضوع الدراسة – أن تتبوأ مكانتها ضمن باقي الفنون الأدبية الأخرى، بواسطة التقنيات الجديدة التي وظفتها و التي من خلالها أخرجت الرواية إلى فضاء آخر أخرجها من دائرة ما كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية .

والتي كان لحضور الشخصية فيها والترتيب والتسلسل الزمني وإحكام نسج الحبكة ووصف المكان كديكور تتحرك فيه الشخصيات...الدور الرئيسي في الكتابة الروائية؛ التي أخذت منحنى مغايرا عند كتاب الرواية الجديدة، التي اتخذت من اللاشخصية، واللامكان، واللاحبكة، واللاترتيب...بمعنى الأنسنة والتشيؤ، والتهشيم، والتشظي...عناصر وتقنيات [1].

إن هذا لا يعني أن هذه العناصر اختفت تماما من الرواية الجديدة، بل العكس هي موجودة لكن الجديد فيها هو أنها خرجت إلى فضاءات أخرى حاول الكاتب من خلالها أن يعبر عن ذاته المتماهية في الألم، والحزن، وواقعه المنشطر بين الخيبات، والمآسي... وبهذه التقنيات قدم كتاب الرواية الجديدة نصوصهم للقراء.

و السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو:

- كيف استقبل القارئ هذه الكتابات؟ وما موقفه منها؟

- أو كيف استقبل القارئ العادي، والقارئ الناقد الكتابة السردية الجديدة المستغانمية ؟

إن الشيء المتعارف عليه دائما هو أن معظم الكتابات الجديدة سواء في النثر أو في الشعر – عند ظهور ما يسمى بقصيدة التفعيلة أو الشعر الحر– دائما تكون مرفوضة في بدايات ظهورها، والرواية أو الكتابات الجزائرية الجديدة منذ ظهورها وإلى يومنا هذا وهي على محك آراء ونظريات النقاد والقراء معا.

إن الرواية الجزائرية الجديدة في ميزان النقاد تتراوح بين الرفض والقبول، وتتعدى هذا إلى الصمت – صمت النقاد - وفي بعض الأحيان شأنها هنا شأن الرواية الفرنسية الجديدة أيام بدايات ظهورها، يقول آلان روب غرييه: " لم تستقبل رواياتي لدى ظهورها بحرارة عامة، و هذا أقل ما يمكن أن يقال فيها. فلقد كان غياب الحماسة في الواقع هو رد الفعل الأولي لأكبر

(1) ينظر. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 53 ، 54.

عدد من النقاد والجمهور، (...) فيتملك القارئ لهذه الروايات شعور بالغربة، وعدم الارتياح، لأن الكاتب يدخله إلى عالم يبدو وكأن الإنسان قد استبعد منه "[1].

من هنا نجد أن العلاقة التي ربطت القارئ العربي ومنه الجزائري بالخصوص بنص الرواية التقليدية هي خلاف العلاقة التي ربطته بالكتابات والنصوص الروائية الجديدة.

- كيف ذلك؟

إن " العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكل من طرفين اثنين: أحدهما الكاتب والقارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزا كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتبا، بحيث ليس عليه هو إلا أن يقرأ، و يتمتع بما يقرأ...فدوره كان، إذن استهلاكيا محضا "[2]، بينما إذا عدنا إلى العلاقة التي تربط الكاتب بالقارئ في الرواية الجديدة " فإن دور القارئ يغتدي مركزيا ذلك بأن النص الذي يقدم إليه ليس كاملا ولا جاهزا ولا مصنعا، ولكنه نص غير محبوك وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهدا يكمل بناءه ...فدور القارئ في مثل هذا الحال كأنه بنائي، لا استهلاكي، فإنه وهو يقرأ، يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء "[3].

بهذا يصبح دور القارئ دورا بنائيا تأليفيا، يصبح فيه كأنه المؤلف الثاني للعمل أو النص الروائي الذي يقرأه، فجاهزية القراءة، التي تعود عليها مع كتاب الرواية الجديدة نجدها قد تلاشت، من هنا كان لزاما على القارئ ولهذه الكتابات أن " يقلب عاداته في القراءة رأسا على عقب. فليس هناك شخصيات ثابتة، ولا قصة متتابعة الأحداث، وحتى إنه ليس هناك مدلول واضح، فالقارئ لا يعرف على أي شيء يرتكز، و يضيع في الحال "[4].

من هنا كان القارئ ولايزال في الرواية الجديدة طرفا أساسيا، وعنصرا هاما في معادلة القراءة و الكتابة. هذا إن لم نقل إنه أصبح هو العنصر الهام فيها، لأنه أصبح هو القارئ، وهو المؤلف للنص السردي الذي يقرأه.

يقول: (حميد لحميداني) في كتابه (القراءة وتوليد الدلالات وتغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، عن عنصر القارئ: "تجدر الاشارة قبل كل شيء إلى أن من الأساليب الأساسية

(1) العودة زياد : آلان روب غربية وقضايا الرواية الجديدة، ص 417.
(2) مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 244.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) العودة زياد : آلان روب غربية و قضايا الرواية الجديدة، ص 417.

لتغيير علاقة القارئ العربي بالنصوص الأدبية هو التحول الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب، ذلك أن أشكال التعبير القديمة كانت متلائمة مع نوعية الوضيفة التي كانت منوطة لها"[1].

إن كتاب الرواية الفرنسية الجديدة ، و على رأسهم آلان روب غرييه قد عمل على أن " يسهل مهمة القارئ، ومع أنه يرى نفسه روائيا و ليس منظرا روائيا، فقد بين العناصر التي تشكل العناصر أفضل تناول للآثار الأدبية وذلك في كتابه (من أجل رواية جديدة) - وهو مجموعة من المقالات و الدراسات التي صدر أكثرها في زمن نشر روايته (لغيرة)- "[2].

أما إذا تتبعنا مسيرة الرواية الجزائرية الجديدة أو الحديثة نجد أنها تشابهت في محطات كثيرة مع الرواية الفرنسية الجديدة أيام ظهورها، و هذا لا يعني أنها تماهت فيها، فالرواية الجزائرية الحديثة لاقت الرفض من طرف بعض القراء(*)، فلاقت العديد من الانتقادات. ولقد عمل كتابها هم أيضا على تسهيل دور القارئ لها وذلك من خلال تلك التفسيرات أو الإشارات التي يضمنونها بدايات رواياتهم في (الإهداء، أو بعض الكلمات والفقرات التفسيرية التوضيحية...) هذا بالإضافة إلى بعض الكتب التنظيرية التي يصدرونها على الرغم من قلتها، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض، (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)، لواسيني الأعرج كما نضيف إلى هذا بعض المقالات النقدية الحوارية التي تنشر حول أعمال كتاب الرواية الجديدة، وسنحاول توضيح هذا من خلال الثلاثية - باعتبارها موضوع البحث -.

7-1- الثلاثية من منظور أحلام مستغانمي:

إن المتعارف عليه بين النقاد وفي الدراسات أن العمل الأدبي في الدراسة يأخذ كعمل منفصل نوعا ما عن صاحبه، بطبيعة الحال الانفصال لا يكون كليا، لكن الأعمال الأدبية الجديدة والرواية منها بالخصوص تحتم على القارئ أن يعود في بعض الأحيان إلى أقوال وتصريحات أصحابها ليتمكن من الأخذ ببداية طرف الخيط الذي يوصله إلى فهمها.

إن أحلام حين كتبت ثلاثيتها حاولت أن تسهل مهمة القارئ من خلال تلك الأهداءات، والتصريحات، والحوارات التي أقيمت معها حول عملها السردي والذي تضمن تفسيرات كثيرة تأخذ بيد القارئ. تقول الكاتبة في مقدمة جزئها الأول من الثلاثية (ذاكرة الجسد) والذي جاء

(1) لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالات، وتغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت لبنان -، ط (1) 2003، ص9.

(2) العودة زياد : آلان روب غربية و قضايا الرواية الجديدة، ص 417.

(*) القراء هنا بمعنى : القارئ العادي، و القارئ الناقد .

كإهداء وضعتنا من خلاله في الإطار العام لنصها السردي تقول:

" إلى مالك حداد...

إبن قسنطينة الذي أقسم بعد الاستقلال ألا يكتب بلغة ليست لغته..فاغتالته الصفحة البيضاء ..ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها

إلى أبي..

عساه يجد هناك من يتقن العربية ، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب ..كتابه "[1].

إذن، من خلال هذا الإهداء و بإسقاطه على المتن الحكائي نجد أن خالد بن طوبال هو الإبن الشرعي لقسنطينة، هو الرجل الذي مات بصمت قهره، و آلامه و خيباته بعد أن اغتاله هو الآخر البياض في أحد مستشفيات باريس متأثرا بالسرطان " وهو ذاهب صوب الصمت الأبيض "[2].

أما سي الطاهر، فهو الرجل الذي جسدت من خلاله صورة والدها، الرجل المجاهد الذي دفع حياته مقابلا لحرية الوطن، هذا الرجل الذي بعد استشهاده حمَّل كل ما يملك لخالد بن طوبال لتعود حياته في جسد هذا الرجل الذي أهدى هو الآخر جزء من جسده للوطن ليواصل بما تبقى فيه، الحياة حتى آخر لحظة اندثار الجسد الذي كان يحمل روحه التي تنتقل إلى جسد آخر هو جسد زيان. وبهذا يصبح رمزا، وذاكرة حية. يصبح المدينة قسنطينة، والتاريخ الذي لا يموت .

إن أحلام في متنها السردي تحاول و تعمل على فك طلاسم ورموز ثلاثيتها في العديد من المواضع، نذكر منها على سبيل التمثيل ما تحدثت به حول شخصية (خالد بن طوبال) والتي تأخذ فيها مكانة محورية، فتقول الكاتبة: " أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد، رصيف الأزهار لم يعد يجيب ؟.(...) رواية صغيرة في مائة صفحة. لا يحدث فيها شيء تقريبا، عدا انتحار بطلها في آخر الرواية ، عند ما علم أثناء وجوده في فرنسا من الجرائد ، أن وريدة زوجته التي يعشقها وقاوم من أجلها كل إغراءات مونيك ، مستعجلا العودة إلى قسنطينة ليراها ، هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين، وانفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث، ولذا يلقي خالد بنفسه من القطار. شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت، لكن القسنطيني الذي أمه صخرة وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملا بذرة

(1) مستغانمي احلام: ذاكرة الجسد، ص 05.
(2) مستغانمي أحلام : عابر سرير، ص 233.

الإنتحار في جيناته، مسكونا بشهوة القفز نحو العدم، (...) ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد بن طوبال، إنما علمه بها "[1].

إن أحلام حين وظفت هذه الشخصية في ثلاثيتها عملت على أن تعطيها أبعادا أخرى، فاحتفظت بالاسم – اسم خالد بن طوبال – لتجعل منه رمزا للتضحية والوفاء، رمزا للذاكرة والتاريخ الذي لا يموت.

أما إذا عدنا إلى الحوارات والتصريحات التي أدلت بها الكاتبة – إن صح اعتماد هذا – نقول أن الكاتبة تحدثت في مناسبات كثيرة عن ثلاثيتها مثلا فيما يخص الجزء الثاني منها (فوضى الحواس)، تقول: " (فوضى الحواس) (...) إن الرواي امرأة وإن الرواية تحمل من الحب الكثير، ولكنها تعبر حقا عن مرحلة في تاريخ الجزائر أرخت فيها لفترة تنتهي باغتيال (بوضياف) (...) قد يكون المستوى الأدبي لهذه الرواية أقل من مستوى (ذاكرة الجسد) ربم! حسب رأي بعض القراء وبعض النقاد "[2].

إن في هذا القول شبه تلخيص للفكرة السردية التي تدور حولها الرواية ، واعترافا من الكاتبة في حد ذاتها على أن هذا الجزء من الثلاثية كان أقل جودة إذا قورن بجزئها الأول (ذاكرة الجسد). وهذا ما تواصل الاعتراف به في هذا الحوار الطويل الذي أجري معها، و لا يسمح المقام لذكره كاملا.

أما الجزء الأخير من الثلاثية (عابر سرير). فتقول الكاتبة عنه: " إن الراوي رجل وإنها تتمة للروايتين الأوليين، وبهذه الرواية تنتهي الثلاثية والكلمة الأخيرة هي قسنطينة، وبهذه الكلمة أكون قد أنهيت هذا العمل حول قسنطينة. وأعتقد أنني بهذا قد شفيت "[3]. وبالفعل كان سرد الرواية على لسان رجل هو (زيان) – الوجه الثاني أو الصورة طبق الأصل لخالد بن طوبال – هذا الرجل ما كان يقول غير قسنطينة حبا وخيبة وأملا وألما.

7-2- الثلاثية في ميزان النقاد :

إن أحلام مستغانمي حين أصدرت ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير)، نجدها قد لاقت العديد من الانتقادات التي كانت تبوئها مراتب الصدراة مرة، وتنزلها أدنى درجات الكتابة في بعض الأحيان. فانقسمت بذلك آراؤهم بين رافض معارض، ومشجع مؤيد.

(1) مستغانمي أحلام : عابر سرير، ص 149.
(2) موساي آسيا ، مفتى بشير : أحلام مستغانمي ، لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، ص 28.
(3) م. ن. ص 30.

إن (عز الدين جلاوجي) يرفض وبطريقة مجحفة معظم الكتابات الحديثة التي وجدت على الساحة الأدبية الجزائرية، ومنها أعمال الروائية أحلام مستغانمي يقول: " إن معظم ما كتب في الجزائر هو أدب استعجالي سطحي قشري آني، جنى على أدبنا (...) الرواية عندنا بيانات سياسية فيها شتم، وسب مقذع، وفيها كلام موبوء وهجوم وتجنٍّ على كل مخالف، وتأمل عابر سرير، فوضى الحواس (...) وغيرها كثير "[1].

وبهذا يخرج عز الدين جلاوجي روايات أحلام، وخاصة (فوضى الحواس)، و(عابر سرير) إلى فضاء اللاأدب واللارواية ليختصرها لنا في، (البيانات السياسية، والسب، والشتم، والهجوم، والتجني على كل مخالف...).

هكذا تتواصل الانتقادات، والاتهامات ضد الروائية لتصل إلى درجة الشك في ما إذا كانت هي التي كتبت جزءها الأول من الثلاثية (ذاكرة الجسد)، هذا الاتهام الذي تناقلته الصحف والمجلات لينقل " الخبر إلى وكالة الأنباء الفرنسية، [تقول الكاتبة] وأنا اليوم عندي موعد مع محامي لأنه في يوم 28 من هذا الشهر [شهر ماي] عندي جلسة ضد هذه الوكالة (...) لكن ما يؤلم أكثر هو أن الطعنة جاءت من الجزائر، جريدة جزائرية أوردت الخبر وفي الصفحة الأولى و تحت عنوان (سرقات أدبية) "[2].

لكن رغم كل هذا كان في الجهة المقابلة من دافع عنها وبوأها أعلى درجات التميز، والتفرد، والإبداع...

فلقد ظهر على الساحة الأدبية النقدية العربية منها و الجزائرية وحتى العالمية من رأى في أعمال الروائية أحلام مستغانمي، الإبداع، والتفرد، والتميز... وإليك بعضا من آراء هؤلاء الكتاب، والمترجمين والشعراء والنقاد.

- *فرانشيسكو ليجو:*

يقول (فرانشيسكو ليجو): " كانت المطالعة الأولى لذاكرة الجسد اكتشافا ممتعا لعالم هذه الكاتبة التي في صميمها شاعرة ارتدت عن النظم و اعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال إلا أنها لم تقطع صلتها بالشعر قطيعة بل توصلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشعر والنثر"[3].

إن هذا المترجم حين أراد أن ينقل نص (ذاكرة الجسد) إلى اللغة الإيطالية اصطدم بشعرية هذا النص السردي الذي كان يمزج بين النثر والشعر – وهي سمة من سمات الرواية

(1) حميد عبد القادر: معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي إهتم بالقشور،ص 19.
(2) موساي آسيا ، مفتى بشير : أحلام مستغانمي ، لا أغفر للذين نهبوا الجزائر، ص 27.
(3) ليجو فرنشيسكو : الترجمة بضمير الخائن، ص 33.

الجديدة – فكان أقرب إلى قصيدة طويلة يقول عنها: " من المميزات التي تجعل هذا النص أقرب إلى قصيدة طويلة كثرة الفقرات القصيرة المتكونة من جملتين أو جملة واحدة وحتى من شبه جملة في بعض الأحيان، تسفر عن مفعول صوتي وبصري قوي كأنها أبيات حقيقية (...) إن رواية أحلام مستغانمي كانت لا تعدل و لا تعتدل "[1].

- *عبد الرحمان مجيد الربيعي:*

يقول (عبد الرحمان مجيد الربيعي) عن أحلام: " إن أحلام مستغانمي هي الروائية العربية الأولى التي فاق عدد طبعات روايتها الأولى 15 طبعة، وروايتها الثانية أكثر من 10 طبعات، وهذا ما لم يحصل من قبل في أدبنا العربي ومع أي روائي آخر، و لا حتى مع نجيب محفوظ (المنوبل) في هذه الفترة الوجيزة، وهي في مقامها الشامخ العالي هذا، ليست (ظاهرة)، تمر بل هي (رمز) و(منار) "[2]

وفي هذا إشارة للمكانة السردية العربية التي استطاعت أحلام أن تتبوأها من خلال أعمالها التي استطاعت أن تنافس بها الكثيرين لتتقدمهم و تصبح رمز ومنار الرواية العربية التي قد يحتذى بها.

- *نزار قبـــاني:*

أما (نزار قباني) فيقول عن (ذاكرة الجسد): " روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني...وخارج عن القانون مثلي. ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع إسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر ..لما ترددت لحظة واحدة (...) الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور...بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها ...

وعندما قلت لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي: لا ترفع صوتك عاليا...لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تجن..

أجبته: دعها تجن..لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين !! "[3].

وفي هذا شهادة من شاعرنا الكبير- نزار قباني- بتميز، وتفرد، وإبداعية أحلام في عملها السردي هذا الذي تميز بشاعريته وجنونه، وإنسانيته وثوريته، وتاريخانيته، وخروجه عن

(1) ليجو فرنشيسكو : الترجمة بضمير الخائن، ص 33.
(2) ينظر. مستغانمي أحلام: عابر سرير. – الغلاف-.
(3) ينظر. مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد. –الغلاف-.

المألوف، أي على ما قامت عليه الرواية التقليدية. وبهذا تكون أحلام من بين الكتاب الروائيين الجزائريين التجديديين الذين عملوا على المضي قدما بالرواية نحو العالمية.

- *بوشوشة بن جمعة*

إن " إقحام الخطاب النقدي في سياق الخطاب الروائي في إطار مساءلة الكاتبة لذاتها، والرواية لشروطها وأدواتها وقضاياها النقدية ذات الطابع الإشكالي، كعلاقتها بسيرة كاتبها، وبقارئها المفترض، وبناقدها المحتمل، والمتوقع أيضا - فتصبح الكتابة الروائية في ضوء هذا المنظور الجدلي بين النقدي والروائي (...) وتعد تجربة أحلام مستغانمي الروائية نموذجية، لتفردها عن سائر تجارب الكاتبات الجزائريات في هذا النوع الأدبي، (...) وهو ما يشكل علامات دالة على تجريبيتها، بحثا عن أفق حداثي في هذا النمط من الكتابة السردية فجاءت رواياتها مختلفة عن السائد السردي، بسبب أنبنائها على المساءلة منطلقا ومدارا ومدى وغنى ومرجعيات كاتبها المعرفية وتنوعها، مما شكل روافد تلاحقت في جسد كل رواية من روايتها لتثريها جماليا ودلاليا "[1].

وحين يتحدث الناقد التونسي (بوشوشة) عن طقوس الكتابة عند أحلام مستغانمي يقول: "تجعل منها فعلا خلاقا يتوفر على العلامات الدالة على اختلافه عن السائد من أشكال ممارسة الوجود، ويندرج الحديث عن أو في طقوس الكتابة الروائية لدى أحلام مستغانمي، ضمن حضور قيمة الكتابة شاغلا فكريا، وتشكيلا مجاليا في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)،و(عابر سرير) وهو حضور يكشف عما تمتلكه هذه الكاتبة من وعي نظري بشروط الجنس الروائي "[2].

يرى بوشوشة أن أحلام مستغانمي بثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، و(فوضى الحواس)، و(عابر سرير) استطاعت أن تخرج سردية الرواية الجزائرية، ومنها العربية إلى فضاء التميز، الاختلاف، والتجدد ... فجاءت رواياتها مختلفة عن السائد السردي الروائي الذي بنيت عليه الرواية التقليدية. وبالفعل هذا ما استطاعت أن تجسده أحلام في ثلاثيتها التي بنتها على مبدإِ المساءلة كمنطلق، ومدارا ومدى، وغنى، هذا بالاضافة إلى مرجعيات الكاتبة المعرفية المتنوعة في الشعر، والنثر.

أضف إلى ذلك وعي الكاتبة بمفاهيم وآليات النص السردي الروائي الذي تحاول حبك نسج خيوطه، فزاوجت فيه بين الخطاب النقدي، والخطاب الروائي هذا التزاوج الذي استطاعت أن تصل بواسطته إلى درجة الإبداع، التميز، والتفرد عبر حرفية ثلاثيتها.

---

(1) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزلائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 62.

(2) بوشوشة بن جمعة: أحلام مستغانمي وطقوس الكتابة (أنا في حالة شهوة دائمة)، مجلة عمان، ع 121، ص 12.

أما إذا عدنا إلى الجزائر فيمكن القول : " إن الحركة السردية التسعينية لم ترافقها أي حركة نقدية جديرة بهذا الاسم، ويشكل الفراغ في هذا المجال عائقا كبيرا للحركة الأدبية عامة في الجزائر وهو الأمر الذي حدا ببعض الروائيين والقصاصين إلى أن يجمعوا بين النقد والإبداع في محاولة لسد هذا الفراغ "[1]. وإليك بعض النماذج:

- *الطاهر وطار:*

يقول (الطاهر وطار) في أحلام مستغانمي: " إنها الجزائر كلها حسدت في أحلام، كما تحسد في خريطتها وفي شهدائها، وفي كل ما لديها حتى من أحزان "[2]. وبهذا تصبح الكاتبة وكأنها هي الجزائر بترابها، وشهدائها، وحتى أحزانها التي استطاعت أن تنقل مرارتها من خلال تماهيها في عملها السردي والممثل في الثلاثية الذاكرة، والألم والأمل...

- *إبراهيم سعدي:*

حين يعلق (إبراهيم سعدي) على الكتابات الروائية الحديثة في الجزائر، يقول: " يعد الأعرج واسيني، وأحلام مستغانمي أكبر ممثلين للنزعة الشعرية في الرواية (...) لكن ربما كانت (ذاكرة الجسد) (...) هي التي أعطت دفعا قويا في الجزائر لهذا النمط من الكتابة في الرواية "[3].

بهذا تكون أحلام لديها قدم السبق لهذا النوع من الكتابة النثرية التي زاوجت فيها بين الشعر والنثر؛ وهي إحدى سمات الرواية الجديدة، التي أخذت من شعرية النثر الخطابي السردي وسيلة للتعبير عن مكونات دواخل الفرد في المجتمع.

إذن، نستطيع القول أن الرواية الجزائرية الجديدة بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة استطاعت أن تحور من بعض تقنيات الرواية التقليدية، وكذا أن تأخذ من بعض تقنيات الرواية الجديدة، وتتجاوز كل هذا إلى نوع آخر جديد من الكتابة. كما تطلب هذا ضرورة إيجاد قارئ لها فعهد الجاهزية التي عودنا عليها الكاتب في الرواية التقليدية قد تغير والسبب في هذا يعود إلى " أن الكتابة الإبداعية العربية قد دخلت في تنافس حاد مع الوسائل السمعية البصرية التي

(1) سعدي إبراهيم: تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 29.
(2) ينظر: مستغانمي أحلام: عابر سرير. - الغلاف-.
(3) سعدي إبراهيم: تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 26.

استطاعت أن تهيمن على محموعة من الفنون كـ(المسرح والرواية بشكل خاص) هكذا زاحمت العروض المسرحية المصورة، والافلام والمسلسلات التلفزيونية فضاء اللقاء المباشر مع الجمهور في المسارح ولقاء القراء مع النصوص الروائية المكتوبة ...وهذه مسألة راجعة بالأساس إلى أن الجمهور لم يعد يمتلك الوقت والمزاج الكافيين للتعامل مع الكتابة. ومع ذلك فلا يزال الكاتب حتى الآن يحاول جاهدا الحفاظ على وجوده في زحمة وسائل الإعلام الجديدة "[1] والمتمثلة في الاختصار(...) والاغراء[2].

يقول حميد لحميداني: " إذا كان الكِتاب حتى الآن لا يزال محافظا إلى حد ما على قدرته التداولية، فإنه لاشك معرض للإضمحلال أمام تنامى الاعتماد على وسائل الاتصال السمعية والبصرية وبالأخص شبكة الإنترنيت وقد يجد عزاءه الكامل في وريثه الشرعي الكتاب الالكتروني، والعالم العربي يتميز في هذا المجال بالتأثر السريع أمام التحولات التكنلوجية الحاصلة في المسيرة الاعلامية التي يقودها العرب بلا منازع "[3]

إذن، من هنا كان لزاما على الكاتب في الرواية الجديدة أن يتماشى مع متطلبات عصره، وأن يكون لسان واقعه فيجدد في قوالبه الفنية الابداعية، ويغير من بعض تقنياتها، تغيير الانسان العالم لاتغير الانسان الجاهل الذي تأخذه أضواء التجديد فيقع في بوتقة الخلط بين الجيد والردئ. والكاتب في الرواية الجديدة عليه أن يتوخى الحذرأثناء الكتابة؛ فالتجديد مرغوب لأنه إعادة إنعاش للحياة الأدبية، لكن رغم كل هذا يبقى للقديم ،أو الرواية التقليدية طعمها وخصائصها الفنية، وتقنياتها التي تعتبر عمود الرواية الفنية.

(1) لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالات وتغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص 15.
(2) ينظر. م. ن. ص. ن.
(3) م. ن. ص. ن.

إهـــــــــداء

قال تعالى:

(واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا)

سورة الإسراء الآية 24.

إلى الذي شربنا من رحيق وجوده ليتحول إلى أوتار قلبي.. إلى من كابد آلام الزمان وعقباته فتحدى بها التقاليد البالية، والعقول الراكدة.

- أبي العزيز -

إلى القلب الحنون.. إلى العاطفة التي أوقدت شعلة مستقبلي.. إلى التي سكبت في صدري حليب الحب، وفي دمي رحيق الحياة.. إلى روحي الثانية.

- أمي الحنون -

فهـرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- مقدمة	
- الفصل الأول: الرواية الجديدة (النشأة، المفهوم، التطور، والخصائص)	9
I- الرواية الفرنسيةالجديدة.	10
1- نشأة الرواية الفرنسية الجديدة.	13
2- مفهوم الرواية الفرنسية الجديدة.	16
3- رواد الرواية الفرنسية الجديدة.	22
4- خصائص الرواية الفرنسية الجديدة.	24
II- الرواية الجزائرية الجديدة.	46
1- نشأة الرواية الجزائرية الجديدة.	52
2- مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة.	59
3- رواد الرواية الجزائرية الجدية.	66
4- خصائص الرواية الجزائرية الجديدة.	68
الفصل الثاني: المضامين والموضوعات في الثلاثية .	100
1- مضمون الثلاثية.	104
2- موضوعات (تيمات) الثلاثية.	109
2-1- تيمة التاريخ	109
2-2- تيمة السياسة	124
2-3- تيمة الأدب	135
2-4- تيمة الحب.	147
الفصل الثالث: التقنيات الفنية في الثلاثية.	160

فهرس الموضوعات

I- التقنيات الفنية في الثلاثية. 161

1- الزمن. 162

2- الفضاء. 186

3- الشخصية. 202

4- الحبكة. 211

5- الوصف. 218

6- اللغة والخطاب. 228

II- القارئ في الثلاثية. 237

- الخاتمة. 247

- قائمة المصادر والمراجع. 255

- فهرس الموضوعات. 264

ملخص باللغة الفرنسية 267

ملخص باللغة الانجليزية 270

مقدمـــة

إن المتتبع الدارس لمعظم النصوص الأدبية التي أنتجها جنس الرواية في العقود الأخيرة؛وخاصة السبعينيات، والثمانينيات،والتسعينيات وما بعدها... يلاحظ أن الرواية الجزائرية قد تجاوزت شكلها التقليدي المعروف، واكتست ثوبا جديدا مغايرا لثوب الرواية التقليدية، وذلك من خلال التغيير الذي مس مضامينها وأشكالها، وخصائصها الفنية التي تعتبر مسلمات لا يجرؤ الكاتب التقليديى على خرقها.

لكن رغم هذا استطاعت الرواية العربية و الجزائرية بالخصوص – باعتبارها موضوع البحث – أن تخترق شرنقة الرواية التقليدية لتخرج بذلك إلى فضاء التجديد، والتغيير ... وبهذا ظهر على الساحة الأدبية الجزائرية نوع من الكتابات الجديدة التي أصبحت تضاهي الكتابات الروائية في الغرب، ومنها الرواية الفرنسية الجديدة بالخصوص مع احتفاظها ببعض الخصائص الراجعة للاختلاف الحضاري والفكري بيننا وبين الغرب. وبهذا انتقل المتن السردي الروائي الجزائري من الحرفية الكلاسيكية التقليدية المحافظة إلى حرفية حداثية، معاصرة متمردة ومتجددة، آثارت حفيظة وجدل العديد من القراء والكتاب والنقاد والمنظرين. فالرواية الجزائرية الجديدة في ميزان النقد نجدها قد تاهت في معظم الأحيان بين أقلام النقاد والمنظرين كلا حسب رأيه إما مؤيدا، أو معارضا، أو طرفا ثالثا ملاحظا.

ولقد حاول كتاب الرواية الجزائرية الجديدة أن يعبروا عن الواقع، وعن ذواتهم المتماهية في الألم، والحزن، والضياع ... وربما الأمل، فكان أن اختلفت كتاباتهم عن الرواية التقليدية، اختلافا واضحا. بحيث عملوا على أن يدخلوا الروح النقدية، وكذا كثيرا من الذاتية التي يعبرون من خلالها عن (النحن أو الجماعة). وليس معنى هذا أن الرواية التقليدية افتقرت إلى الروح النقدية أو الذاتية. بل الجديد مع هذه الكتابات هو طريقة المعالجة الموضوعاتية التي اتسمت بالصراحة الفاضحة في أغلب الأحيان، في حين أن الرواية التقليدية كانت محتشمة نوعا ما في الكتابة.

ومن خلال هذا التضارب في الانتقادات، والآراء التي أطلقت على الرواية الجزائرية الجديدة، نجدها قد اكتست، وعرفت مجموعة من التسميات والمصطلحات التي كان من أبرزها:(الرواية الاستعجالية، رواية الأفكار، الرواية التشخيص، الرواية المتسرعة، رواية الأزمة، رواية اللاأدب، والرواية الجديدة...الخ)، وهي في بعضها تسميات ومصطلحات أطلقت على الرواية الفرنسية الجديدة من قبل.

كما نستطيع أن نستشف منها الخصائص والتقنيات التي قامت عليها الرواية الجزائرية الجديدة؛ والتي اتخذت من عناصر وتقنيات الرواية الفرنسية و بخاصة الجديدة شكلا وقالبا

جديدا يتماشى ومتطلباتها، وليس معنى هذا أنها تماهت مع خصائص الرواية الفرنسية الجديدة فكان أن ثار كتاب الرواية الجديدة على المسلمات التي طالما استخدمها كتاب الرواية التقليدية ضمن متونهم السردية.

فالحبكة في الرواية الجزائرية الجديدة تشرذمت، و الزمن تشظى، و الشخصية تشيأت، و الفضاء عتم وأنسن، والوصف تماهت فيه الذات الكاتبة مع دقائق وجزئيات الأشياء والمفاهيم، واللغة تماهت وضاعت بين لغة تقريرية وصفية أقرب من فن المقال الصحفي منه إلى فن الرواية، ولغة تعتيمية صعبة لا يكاد يفهم القارئ منها أي شيء، فهي قريبة من لغة الفلسفة والألغاز، ولغة ثالثة وسط يفهمها القارئ العادي وغيره...من كل هذا كان لزاما على القارئ في الرواية الجديدة أن يغير عاداته في القراءة، فعهد الجاهزية التي تعود عليها قد ولّى.

فالرواية الجزائرية الجديدة ولكي تتماشى مع متطلبات الواقع والعصر عمل كتابها على كسر عمود الرواية التقليدية، وذلك بالثورة والتحوير من بعض تقنياتها وخصائصها الفنية من حيث (الشكل والمضمون)، فكان أن تأثر كتابنا وروائيونا بالرواية الفرنسية الجديدة، وذلك بحكم العلاقة التي ارتبطنا بها معها منذ القديم؛ وليس معنى هذا أننا انصهرنا في بوتقة خصائص الرواية الفرنسية الجديدة، بل على العكس من ذلك فلقد استطاعت الرواية الجزائرية الجديدة أن تأخذ من الرواية الفرنسية ما يتناسب وأوضاعنا وخصائصنا العربية، التاريخية، الحضارية، والفكرية وتحتفظ ببعض خصائصها الفنية العربية، وتتجاوز كل هذا إلى درجة الإبداع، والتميز، والتفرد.

ولقد حاولت مجموعة كبيرة من الكتاب الروائيين الجزائريين احتواء هذا النوع من الكتابة التجديدية ضمن متونهم السردية الروائية، ويعتبر رشيد بوجدرة من أوائل من كتب في الرواية الجديدة في الجزائر، وذلك من خلال روايته (التفكك) (1985)، وكذا جيلالي خلاص بروايته (رائحة الكلب) (1985)، ومحمد ساري في(السعير) (1986) و(على جبال الظهرة) (1983). وبالإضافة إلى هؤلاء نجد كلا من: الطاهر وطار، و واسيني الأعرج، وابراهيم سعدي، وكذا أحلام مستغانمي في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد)، (فوض الحواس) و(عابر سرير).

وتعتبر (أحلام مستغانمي) صوتا نسائيا متميزا؛ فلقد استطاعت من خلال ثلاثيتها المذكورة أن تحقق نقلة نوعية متميزة قفزت من خلالها بالكتابة السردية الروائية الجزائرية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة إلى مصاف الكتابة الإبداعية التجديدية المتميزة، فكان أن اختلفت عن نمطية الكتابة الروائية التقليدية المعروفة، وذلك بمقاربتها للكتابة الروائية الفرنسية الجديدة، وتجاوزها للحرفية السردية فيها إلى نوع آخر من الكتابة، أقل ما يقال عنها أنها تعلقت بهموم

جديدة حاولت أن تجسد الواقع، ولا شيء آخر غيره، بأساليب جديدة أيضا اتصلت بالمضامين، والشكل الفني بعناصره المختلفة وفي ذلك ما قد يتعدى الكتابة إلى الكاتبة نفسها، وإلى الرواية الجديدة أيضا في إطار الكتابة التجديدية في فن الرواية الجزائرية.

إذن، من خلال هذا المد والجزر الذي تعرفه الرواية الجزائرية الجديدة، يتحتم علينا كباحثين أن نخوض بالبحث في غمار هذه الكتابات التي تعد جزءا من تراثنا، وثقافتنا التي مهما قيل عنها تبقى جزءا لا يتجزأ من هويتنا التي تسافر عبر الأزمنة والأمكنة دون جواز سفر، لتنقل رسالتها الحضارية.

من هنا كان لهذا التميز، والتفرد، وهذا التحول في مفهوم الكتابة الروائية، سببا رئيسا في اختياري لموضوع البحث، فالتحول والتغير والتميز وكذا التفرد في بعض الكتابات السردية الجزائرية الجديدة، هو ما حيرني وشككني في فاعلية بعض المفاهيم، والمسلمات، فكنت أقع في حيرة من أمري متسائلة، أيهما أفضل الرواية التقليدية أم الرواية الجديدة ؟ وهل للتحول في الكتابة الروائية هدف؟ وما الجديد الذي جاءت به هذه الكتابات؟ هل هي ثورة ضد الرواية التقليدية؟ أم هو تغير وتحول طبيعي، وصيرورة منطقية فرضها الواقع ومتغيراته؟...

ولقد كان لتلك الحروب الكلامية – إن صح التعبير- التي وقعت بين الكتاب والنقاد، والمنظرين، والتي تصدرت في العديد من المرات صفحات الصحف والمجلات وكانت عناوين كبرى لكثير من الملتقيات والندوات. ما حرّك وولّد روح السؤال وحيوية الاستفسار في ذهني، والتي أذكر من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر ما يأتي: (لا أعترف بالأدب الاستعجالي)، و(الرواية الاستعجالية، حداثة التجربة ونرجسية المثقف) – الخبر 13 جانفي 2005، ع4292، ص19-، و(معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي، اهتم بالقشور) الخبر 13ديسمبر2004، ع4266، ص19-، هذا بالإضافة إلى الملف الذي نشر في جريدة الأحرار الثقافية – ع8 ديسمبر2005 - والذي اهتم بالرواية الجديدة، فكان أن تضمن مجموعة من المقالات والعناوين التي كان من أهمها: (الرواية الجديدة في الجزائر)، و(رواية التسعينات)، و(إيديولوجية الرواية الجديدة، والرواية الراهنة، والصمت المجحف)، و(الرواية الجديدة وبيت العنكبوت)... وكذلك نجد بعض المقالات والعناوين التي أصدرتها بعض المجلات كمجلة (الاختلاف). - (العدد (1) 2002 ،العدد(3)2003) -

ولقد استوقفتني في قراءاتي الأولى في موضوع الرواية الجزائرية، جملة أعدت قراءتها مرات عدة وهي:

-هل يكتب الروائي الجزائري لإرضاء غروره على الورق، واستعراض عضلاته وتبيين قدراته، وخزانة اللفظي والبياني، أم من أجل تحقيق وعي والتأكيد على موقف وترسيخ فكرة والدفاع عنها؟ من هنا كانت استفساراتي اللآتية:

- هل الرواية الجزائرية المعاصرة أو الجديدة هي استمرار للرواية الكلاسيكية التقليدية أم هي وجه جديد؟

- وهل الرواية الجزائرية الجديدة وليدة العدم أم هي نتيجة تأثر أو تطور؟

هذا ما حاولت الإجابة عنه من خلال بحثي هذا، بعد تشاور طويل مع أستاذي المشرف الدكتور (علي زغينة)، ولقد اعترضت سبيلي منذ البداية مجموعة من التساؤلات التي حيرتني وأوصلتني إلى درجة العجز في بعض الأحيان و هو الذي يجعلني أبدأ من حيث بدأت. ومن بين أهم هذه التساؤلات أذكر مايأتي:

- هل أحصر دائرة بحثي في كاتب واحد؟ وإن فعلت هل أقتصر على عمل واحد؟ وفي الوقت الذي فكرت في هذا وجدت أن خصائص الرواية الجديدة لا تتوافر في متن عمل سردي واحد، كما هو الحال في الرواية الفرنسية الجديدة.

ولكي أصل إلى جمع معظم خصائص وتقنيات الرواية الجديدة، كان عليّ أن أوظف مجموعة من الأعمال الروائية. فالرواية الجزائرية الجديدة كانت زئبقية الخصائص والتقنيات. فهي تتماهى مع بعض خصائص الرواية التقليدية، وكذا بعض خصائص وتقنيات الرواية الجديدة، لتخرج منها إلى نوع آخر من الكتابة، لا هو بالرواية التقليدية الخالصة، ولا بالرواية الجديدة الخالصة أيضا.

أضف إلى ذلك صعوبة إعطاء الريادة في هذا النوع من الكتابة. إلا إنني توصلت في الأخير وقررت مع أستاذي المشرف (د. علي زغينة) حصر دائرة البحث في ثلاثية الروائية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، (فوضى الحواس) و(عابر سرير)، وذلك كصوت نسوي متميز كتب في غمار التجربة الروائية الجزائرية الجديدة، أقول التجربة، لأنها ما زالت حديثة النشأة في الجزائر وحتى في الوطن العربي.

هذا بالاضافة إلى مجموعة من الأعمال السريدية التي تضمنت بعضا من تقنيات الرواية الجديدة، التي أذكر منها (الأمير)، (سيدة المقام)، لوسيني الأعرج، (الانكار)، (الانبهار)، لرشيد بوجدرة، (على جبال الظهرة)، (الورم) لمحمد ساري (بحثا عن آمال الغبريني) لإبراهيم سعدي...الخ.

كما أنني في بحثي هذا لا أدعي قدم السبق والريادة فيه لأن هناك العديد من الأبحاث، والكتابات التي سبقتني، وساعدتني كثيرا، وأعطتني دفعا قويا لأواصل بحثي هذا ومن أهم هذه البحوث والدراسات والكتابات، كتاب (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر) لواسيني الأعرج وهو بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، وكتاب (في نظرية الرواية) لصاحبه عبد المالك مرتاض، وهو بحث في تقنيات السرد، وكذا بحث (الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي) للدكتور (رشيد قريبع)... والقائمة طويلة.

أما عن المنهج الذي اتبعته فهو المنهج الوصفي بشقيه (الداخلي، والخارجي)؛ أي (النفسي، والتحليلي)، كما كنت أستعين بالمنهج المقارن في بعض الأحيان حينما يتطلب البحث ذلك. محاولة من خلال بحثي هذا أن أخرج بنتائج مغايرة لتلك التي سجلتها الرواية الجزائرية التقليدية على الصعيدين الموضوعاتي والفني.

ولقد ضمنت بحثي خطة مبدئية خضعت لعدة تغيرات بحسب ما يناسب طبيعة الموضوع، وكذا نوعية المراجع المتوفرة، وقد استقرت – في الأخير- هندسة هذا البحث في خطة منهجية تتكون من: (مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة).

فأما المقدمة: فقد مهدت، وعرفت فيها بموضوع البحث وفق الخطوات المنهجية المعروفة(تقديم لموضوع، وأسباب اختياره، وذكر الأبحاث السابقة، وتحديد المنهج المتبع، وتبيان خطة البحث، وذكر أهم المصادر والمراجع المعتمدة، والإشارة إلى أهم المصاعب والعراقيل المصادفة، ثم في الأخير تسجيل الشكر والامتنان...)

وأما الفصل الأول: ويعتبر مدخلا نظريا، وتطبيقيا في بعض الأحيان قدمت فيه للرواية الجديدة بشقيها الفرنسي، والجزائري، وذلك بالحديث عن مجموعة من العناصر التي تضمنها الفصل مثل (النشأة، والمفهوم، وذكر أهم رواد هذا النوع من الكتابة، وكذا عنصر الخصائص الفنية)، وأنهيت الفصل بخاتمة عرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها.

و أما الفصل الثاني: وهو فصل تطبيقي، فقمت فيه بدراسة أهم التيمات التي وردت في ثلاثية أحلام مستغانمي، ولقد عنونته بـ (مضامين، وموضوعات الثلاثية)، وبعد تمهيد للموضوع قسمت الدراسة إلى جزأين هما: مضمون الثلاثية، وموضوعاتها(تيماتها)؛ والتي قسمتها بدورها إلى أربع تيمات هي: (تيمة التاريخ)، و(تيمة السياسة)، و(تيمة الأدب)، و(تيمة الحب) وأنهيت الفصل بحوصلة جمعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

و يبقى أخيرا الفصل الثالث: وهو فصل تطبيقي أيضا، ويعتبر النواة الأساسية للدراسة ولقد عنونته بـ (التقنيات الفنية للثلاثية)، وبعد تمهيد للفصل تطرقت مباشرة لأهم العناصر،

والتقنيات الفنية التي قامت عليها الرواية الجديدة، من خلال ثلاثية أحلام مستغانمي –باعتبارها النموذج التطبيقي- هذه التقنيات الفنية هي: (الزمن، الفضاء، الشخصية، الحبكة، الوصف، اللغة، الخطاب... كما تحدثت عن عنصر القارئ). وأنهيت الفصل بحوصلة رصدت فيها أهم النتائج التي خلصت إليها.

أما الخاتمة؛ فإذا كانت المقدمة في البحث هي وضعا للإشكالية، فإن الخاتمة هي مقام رصد النتائج المتوصل إليها عبر فصول وأقسام البحث، وهذا ما سعيت إليه من خلالها.

ولقد اعتمدت في إنجاز هذه الدراسة مجموعة من المصادر والمراجع تصدرتها ثلاثية (أحلام مستغانمي) – باعتبارها موضوع البحث دائما- وكذا كتاب (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض، و(بحوث في الرواية الجديدة) لميشال بوتور، و(الرواية الفرنسية المعاصرة) للوران فليدر، و(في الأدب الفرنسي المعاصر) لسامية أحمد أسعد، وكذا (مجلة الآداب الأجنبية)، وهي مجموعة مقالات عن الرواية الجديدة، خاصة ما تعلق منها برائد الرواية الفرنسية الجديدة (آلان روب غرييه)، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الرسائل، والمقالات المتناثرة هنا وهناك ضمن طيات الصحف والمجلات...

أما فيما يخص الصعوبات، فلا أنكر أنه مر عليّ حين أصابني فيه الوهن والقلق الذي جمد قلمي عن الكتابة لأيام، وتجاوز هذا إلى أسابيع في بعض الأحيان، لكن وبفضل أستاذي المشرف الدكتور(علي زغينة) الذي له فضل كبير في إنجاز بحثي هذا استطعت بتشجيعه ونصائحه، أن أتجاوز كل ذلك بالصبر، والتريث، وإعادة القراءة، مع محاولة التركيز، ومواصلة الأسئلة والاستفسارات التي لا حدود لها في عالم البحث، والدراسة.

وفي الأخير أقول إنني حاولت من خلال بحثي هذا إماطة اللثام عن جوانب هذا النوع من الكتابة الروائية الجديدة المتميزة التي بدأت، ولكنها لا تنتهي، مع أملي أن يكون بحثي هذا بداية لسلسلة من البحوث، وأن يكون لبنة في معمار الجنس الروائي، آملة أن يحظى ولو بشيء من القبول، وأن يصادف ولو شيئا يسيرا من التوفيق، مع اعترافي بالنقائص التي تعتري أي عمل وجل من لا يخطئ، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، وأعوذ بالله، والكمال لله سبحانه وتعالى.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بالشكر الجزيل، والامتنان الكبير إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث سواء بكتاب، أو بنصيحة، أو بملاحظة مهما كانت بسيطة.

وأخص بالشكر أستاذي المشرف (د. علي زغينة) الذي لولاه لما كان لهذا البحث إمكانية أن يرى النور. فشكرا جزيلا لك أستاذي الفاضل وأدامك الله في خدمة العلم.

- والله ولي التوفيق -

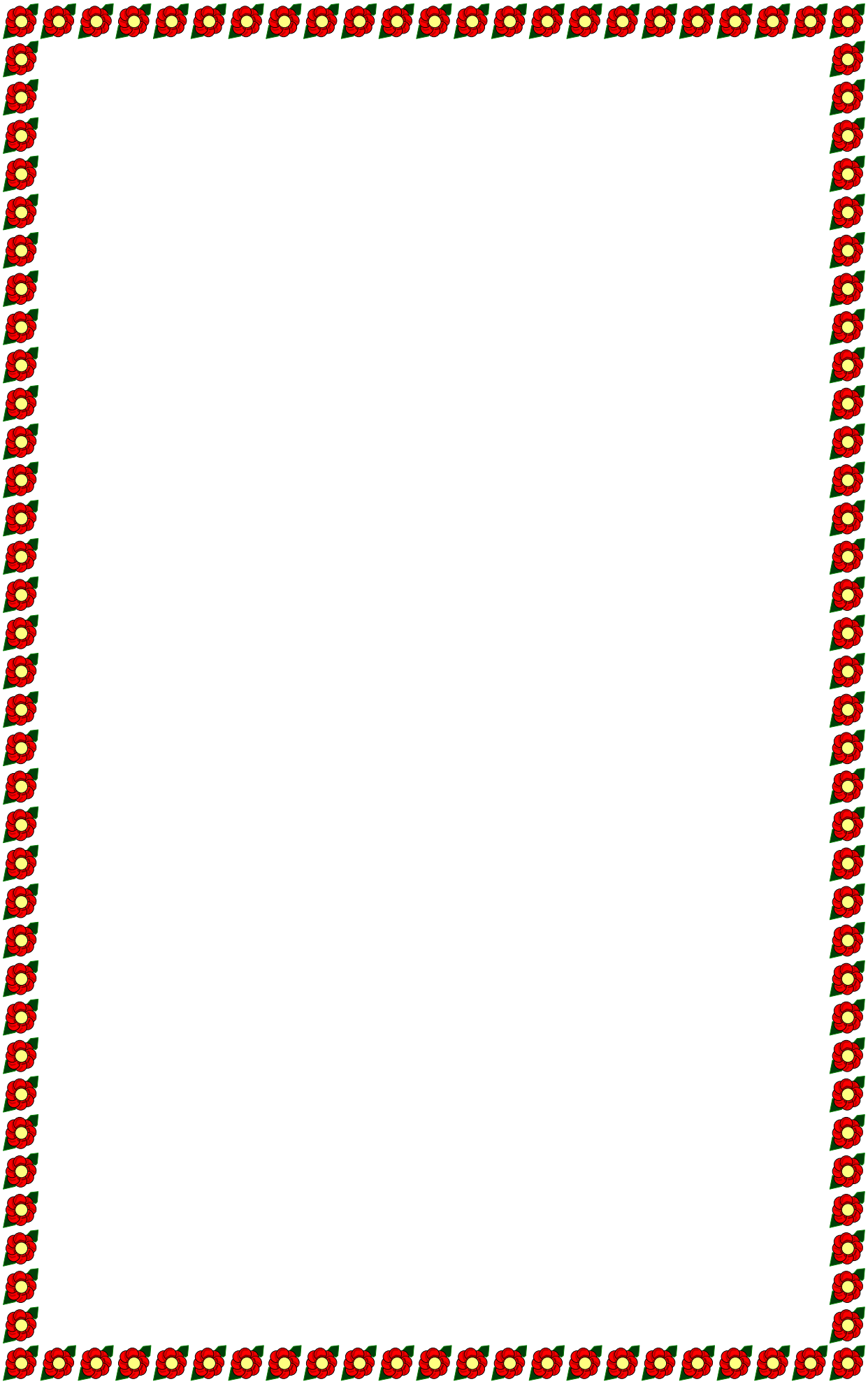
شكـــــر وعرفـــان

بعد الحمد والشكر لله عز وجل على كل ما وهبنا من نعم، وفضل عظيم، وما منحنا من قوة وعزيمة لإنجاز هذا البحث.

أتقدم بخالص شكري وتقديري، واحترامي إلى الذي تتشوق روحه إلى أفنان العلم كما تتشوق إلى أنداء الصباح، إلى أستاذي المشرف (الدكتور علي زغينة) الذي تحمل معي مشقة الإشراف، والتوجيه، ولم يبخل بالنصيحة، والإرشاد منذ كان البحث فكرة في الخيال إلى أن تجسد على هذه الصفحات والذي لولاه لما كان لهاذا البحث أن يرى النور.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث سواء بكتاب أو بنصيحة، أو بملاحظة مهما كانت بسيطة.

فشكرا جزيلا



الخاتمــة

إذا كانت المقدمة وضعا للإشكالية، فإن الخاتمة هي مقام رصد النتائج المتوصل إليها في ذلك الإطار. وفي دراستنا هذه لثلاثية أحلام مستغاني يمكننا رصد مجموعة من النتائج، منها ما يتعلق بالرواية الفرنسية الجديدة والعربية، وما يتصل بالرواية الجزائرية بعامة، ثم الرواية الجزائرية الجديدة من خلال الثلاثية بما في هذه الأخيرة من موضوعات وما فيها من تقنيات وخصائص فنية.

- فأما بخصوص الرواية الأوروبية، فقد كانت بدايتها في القرن 18، وفي القرن العشرين، تغير مفهومها، وظهرت كتابات جديدة خاصة في فرنسا عرفت بالرواية الجديدة، أي كانت البداية تقليدية ثم أفسحت المجال للتجدد.

وفي العالم العربي أيضا كانت البداية تقليدية، ثم انتهت إلى ضرورة التطور والتجدد.

- وإذا كان للرواية الغربية أسبابها في التجدد فللعربية أيضا أسبابها، منها ما هو خارجي وما هو داخلي.

- وإذا كان التجدد في الرواية الجديدة الفرنسية قد انصب على البنى الفنية، فإن ذلك أيضا ما كان بالنسبة إلى الرواية العربية، فكانت كتاباتهم نوعا من الكتابة الرافضة للقيود والمتمردة على الحرفية الكلاسيكية.

- وإذا كان ثمة رفض لاقته الرواية الفرنسية الجديدة من قبل القراء والنقاد، فهناك أيضا بعض من النقد ووجهت به الرواية العربية في خروجها عن المسار المألوف في الكتابة لاسيما فيما تعلق بموضوعات التأثر أو الثلاثي المحرم. ومن ثم فتطوير كتاب الرواية الفرنسية الجديدة لكتاباتهم، بالتجديد الذي أحدثوه في تقنيات الرواية التقليدية، فكسروا النمطية والتسلسل الزمني، وعمدوا لتشيإ الإنسان والشخصية، وأنسنة المكان، والتصوير الجنسي وغيره، كل ذلك كان له مقابل في الرواية العربية الحديثة.

وهذه ملاحظات عامة عن الجدة في الروايتين العربية والغربية.

- أما بخصوص الرواية الجزائرية، فما قلناه عن الرواية العربية ينطبق عليها بعامة من حيث إنها عملت على التجديد في كثير من خصائصها وتقنياتها، فتجاوزت شكلها التقليدي

الأول، واكتست بحلة مغايرة في المضامين و الأشكال والخصائص الفنية واقتربت في كثير منها من خصائص الرواية الفرنسية الجديدة، بالخصوص، مع احتفاظها ببعض الخصوصيات الراجعة للاختلاف الحضاري بين الشرق والغرب.

- وفي مضمار التسمية ومصطلحاتها نجد أن التعدد قد حدث فيما بين النقاد والكتاب والقرء، تماما كما حدت بالنسبة إلى الرواية الفرنسية الجديدة، وقد تجلى الاختلاف في التسمية بين مصطلحات الرواية لتشخيص، الرواية العضوية، الرواية المناضلة، الرواية الاستعجالية، الرواية اللاأدب، و الرواية الجديدة، وهذه المصطلحات في معظمها تسميات أطلقت على الرواية الفرنسية الجديدة.

- والأسباب المتحكمة في الرواية الجزائرية الجديدة عديدة، تاريخية، وحضارية، وسياسية، وفكرية، وثقافية... فكانت هي منبع الانبثاق الجديد في الرواية الجزائرية.

- وقد تأثر كتاب الرواية الجزائرية الجديدة بكتاب الرواية الفرنسية الجديدة في مجال التلاقح الثقافي والصراع السياسي والفكري والثقافي بعامة، فكان التماهي وكان الاختلاف.

- وموضوعات الرواية الجزائرية الجديدة تتعلق بعموميات وخصوصيات الحياة، وقد تختصر جديتها في التقنيات والخصائص الفنية وأحيانا بعض المضامين، ويحضر من الأسماء الروائيين في هذا المضمار: إبراهيم سعدي، ومصطفى فاسي، ومحمد ساري، وواسيني الأعرج، والطاهر وطار، لاسيما في روايته الأخيرة، (الولي الطاهر يرفع يديه إلى السماء).

- والرواية الجزائرية الجديدة ليست، رد فعل على الرواية العربية التقليدية، بل هي نتاج تأثر بالرواية الجديدة في العالمين الأمريكي والأوروبي وبخاصة الفرنسي.

- يعتبر (رشيد بوجدرة) من بين أوائل كتاب الرواية الجديدة في الجزائر بروايته (التفكك) 1985 يليه (جيلالي خلاص) بـ(رائحة الكلب) 1985، و(محمد ساري) بروايته (السعير) 1986، (على جبال الظهرة) 1983، ويمكن إضافة أسماء أخرى كـ: (الطاهروطار) في رواياته (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)2005 ، (العياشي احميدة) في (متاهات ليل الفتنة) و(واسيني الأعرج) في (سيدة المقام) 1995، (الأمير-مسالك أبواب الحديد-) 2004، وفضلا عن هؤلاء (أحلام مستغانمي) في ثلاثيتها: (ذاكرة الجسد) 1988،

و(فوضى الحواس) 1997، و(عابر سرير) 2002؛ وهذا صلب الملاحظات والنتائج المتعلقة بدراسة ثلاثيتها السابقة.

- بخصوص هذه الرواية، تتعلق كتابتها بهموم جديدة، وبأساليب جديدة، إضافة إلى تميزها -كشاعرة- والجديد في تلك الكتابة يتصل بالمضامين وبالإطار الفني بعناصره المختلفة، وفي ذلك ما قد يتعدى إلى الكاتبة نفسها، وإلى الرواية الجزائرية الجديدة أيضا في إطار الكتابة التجديدية في فن الرواية الجزائرية المعاصرة.

- وفي الدراسة أيضا كشف عن بعض جوانب تميزت فيها الكاتبة وتفردت عن غيرها من كتاب الرواية الجديدة لا سيما بالكتابة النسائية، والأنثوية منها بالخصوص.

-لعل في شهادات النقاد لها تدعيما لقولنا حين حازت لقب أول روائية تكتب رواية عربية جزائرية كاملة بقلم نسائي، كما تم تصنيف أحد أعمالها، -(ذاكرة الجسد)- ضمن قائمة أحسن خمس روايات عربية، فضلا عن أنها بواسطة ثلاثيها استطاعت أن تخرج الرواية التقليدية من كلاسيكيتها إلى آفاق جديدة فيها متعة البحث، والمغامرة، والتفكيك، والتركيب.

** وقد أسفرت هذه الدراسة التطبيقية لثلاثية أحلام على هذه النتائج.*

- فيما يتصل بالموضوعات (تيمات)، والمضامين نجد أنها واحدة من بين الرواية التقليدية والجديدة، وأما المفارقة أو الجدة فتكمن في طريقة المعالجة، ولأن لكل رواية واقعها وزمنها وقارئها أيضا، فذلك ماحدت للرواية الفرنسية والعربية والجزائرية خاصة، فجزائر الستينيات والسبعينيات ليست هي جزائر الثمانينيات، والتسعينيات... فكان طبيعيا أن تكون الروائية لسان عصرها وواقعها.

- ومن ثم فقد عملت أحلام في ما اصطلح عليه بالرواية الجديدة على أن تقول واقعها من خلال ذاتها المتماهية في الألم والضياع بطرق مختلفة ومتنوعة؛ فاختلفت أجزاء ثلاثيتها وتنوعت. في الجودة وفي استخدام التقنيات الفنية، تماما مثلما حدث مع كتاب الرواية الفرنسية الجديدة من قبل.

- فتحدثت في ثلاثيتها عن كل شيء: عن الإنسان، والتاريخ، والحياة السياسية، والجنس، والذات، بالإضافة إلى توظيفها بعض القضايا الفكرية والحضارية والتراثية؛ كالتراث الجزائري وبخاصة القسنطيني منه، وتحديدا ما يتعلق بالملابس، والأعراس، وبعض

العادات والتقاليد، وبذلك استطاعت التميز والتفرد في محاولتها المحافظة على الهوية الشخصية الجزائرية المحضة.

- وقد تفردت بوعيها الإبداعي في معالجة المضامين بعملها المسبق بأحداث الرواية عكس ما كان يفعله كتاب الرواية الفرنسية الجديدة الذين يبدأ جلهم بالكتابة تاركين مهمة تطوير الأحداث في العملية السردية.

- وفي معالجتها للمضامين اختلفت عن كتاب الرواية التقليدية، فاهتمت بجزئيات وتفاصيل الأحداث، فتشابهت في ذلك مع كتاب الرواية الجديدة.

- أما التاريخ عندها فكان تاريخا للشخصيات، وتاريخا للمدينة والوطن، كما تحدثت فيه أيضا عن الحياة الخاصة لبعض الشخصيات التاريخية، والأدبية، والسياسية، فاقتربت من كتابة السيرة الذاتية، كما هي في كل ذلك خرجت من الترتيب الزمني والتسلسلي المعروف في الرواية التقليدية إلى تاريخ ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي ويتطلع على المستقبل عبر تقنية سردية هي تقنية (كسر الزمن) يحس من خلالها رفض الكاتبة للزمن الذي نعيشه.

- أما في حديثها عن قيمة السياسة، فقد تحلت بجرأة متميزة، وقد تعمدت غير ما مرة، وفي أكثر من موضع ذكر أدق التفاصيل التي يهملها التاريخ أو الكاتب كالحياة الخاصة للرؤساء مثلا: كحديثها عن بوضياف، وبومدين، وبن بلة، والشاذلي بن جديد...الخ.

- أما في تيمات الحب، والثقافة، والأدب، فقد تعرضت إلى المسكوت عنه، سواء أكان ذلك في الدين أم السياسة أم الثقافة أم الأدب أم التاريخ أم الحب.

** أما فيما يتعلق بالخصائص والتقنيات الفنية فيمكن حصرها فيمايأتي:*

- الزمن؛ تناولت الكاتبة فيه - عبر ثلاثيتها - ما يقارب خمسين سنة من تاريخ وزمن الجزائر، رافعة عنه الستار، حقبة بعد أخرى وكانت - على طريقة كتاب الرواية الفرنسية الجديدة - تتخذ من عمليات تهشيم الزمن وتقطيعه بواسطة عمليات الارتداد الزمني الاسترجاعية الاستشرافية، التوقفية، غير المرتبة صورة لواقع الفرد والمجتمع الجزائري، بعد سنوات قليلة من الاستقلال الذي شهد زمن الانقلابات والتصفيات، وزمن القتل في أبشع صوره.

- إن الزمن هو العنصر الرئيسي عند أحلام، وهو الذي أنطقها، أما التهشيم والتشظي الزمني فلم يكن كليا، لأن الزمن الحقيقي هو الذي يسيطر على الأحداث، فكان زمن الذاكرة، أما الزمن النفسي، فكان موجودا هو الآخر خاصة في الجزء الثاني من الثلاثية - (فوضى الحواس) - .

- أما الفضاء في الثلاثية فكان بمثابة الإنسان والشخصية التي تتحرك وتحس، وتفكر وتتألم، وتفرح وتحزن، وتتمزق. فأحلام رسمت صورة قسنطينية والوطن، فكان ترابه وحدوده الجغرافية بمثابة تقاطيع جسد المرأة التي يعشقها خالد بن طوبال (التاريخ الذاكرة) إن أحلام حاولت أنسنة أمكنتها، وتعدت ذلك إلى حد المفاهيم والأشياء، فخرجت عن المألوف في الرواية التقليدية، وتشابهت مع كتاب الرواية الجديدة.

- أما التقنية الثالثة؛ فهي الشخصية. وقد عملت الكاتبة - في هذا الإطار- على تشيؤ معظم شخصياتها، وعملت على التضييق عليها فضاعت ملامحها- عبر حرفية الثلاثية- لتبقى رموزا وأفكارا، كما في (فوضى الحواس) مثلا، حيث يصطدم القارئ، بأنه قضى ما يقارب الثلاث مائة وخمسة وسبعون (375) صفحة مع شخصيات حبرية ورقية كانت نتيجة خيال الكاتبة (أحلام) التي جعلت من حواسها مركزا محوريا في التعامل، وهكذا، لتنتج الشخصية الحبرية والورقية.

- والشخصية المشيئة التي وضعتها الكاتبة في مرتبة الأشياء، والأرقام والمفاهيم، وهذا كان الاختلاف عن الشخصية الموظفة في الرواية التقليدية التي كانت تعتبر ولا تزال شيئا مقدسا لا يجرؤ الكاتب على المساس به.

- إن الجديد في تعامل أحلام مع شخصياتها إنها غيبت ملامح بعضهم، لكن هذا التغييب لم يكن كليا كما حدث عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، بل إننا في المقابل نجدها أعطت شخصياتها شيئا أهم من الملامح، وهو الحرية الكاملة في التعبير عن أفكارهم وميولهم ونوازعهم الشخصية، وذلك ما تؤكده الكاتبة حين تتكلم عن الأدباء والفنانين وأساليبهم المخلدة لأعمالهم.

- أما في تقنية (الحبكة)، فلقد اتخذت الكاتبة من تشظى وتشرذم هذا العنصر تقنية هامة في العملية السردية وبالخصوص في جزئها الثاني (فوضى الحواس)، حيث تجاوزت

التسلسل والترتيب النمطي للأحداث المعروفين في الرواية التقليدية، لدرجة أننا – أحيانا - لا نعرف ما هو الحدث الرئيسي، أومن هي الشخصية الرئيسية التي تريد الكاتبة أن تروي قصتها، ومن هنا كانت الأوجه المتعددة للشخصيات في امتزاجها ببعضها، وتعدتها إلى الامتزاج بالمفاهيم والأشياء.

- ولقد كان للذاكرة الدور الفعال والرئيس في تشظي الحبكة، وذلك من خلال عملية التذكر القريبة، والبعيدة، والمتوقفة، كما كانت الرواية تعاني تمزقا داخليا زادته فجائع البلاد وخيباتها مرارة وألما، فكان لا منطق التعامل أحيانا، والاضطهاد الذي يعانيه الفرد داخل المجتمع أحيانا أخرى، صورة للضياع بين السلطة والسياسة والدين وذلك ما كان منعكسا على معظم كتابنا، وبخاصة عند أحلام مستغانمي التي اتخذت من هذا اللامنطق واللاترتيب واللاتسلسل تقنية هامة في عملية السرد التي اتسمت بالتشرذم والتشظي، التي تصب في الحكاية الأساسية للثلاثية، بداية مشروع، وخيبة وطن هو الجزائر، وتمزق مدينة هي قسنطينة، وضياع أفراد هم الجزائريون الذين أصبحوا بمثابة أرقام وأعداد وأشياء...الخ.

وفي كل هذا كان التشابه مع كتاب الرواية الفرنسية الجديدة مع شيء من الاختلاف.

- أما تقنية (الوصف)، فقد اهتمت بها أحلام كثيرا شأنها شأن كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، فاتخذت من الحروف حدودا لرسم المناظر ونقل المفاهيم والمشاهد، ومن المشاعر والعواطف ألوانا لهذه المناظر، فكانت مبدعة في العمليات الوصفية، مثلما فعلت مع قسنطينة في تماهيها بالمرأة بكل تسمياتها، وتجاوُزها ذلك إلى حد انطاق المفاهيم والأشياء، كل ذلك من خلال العمليات والمقطوعات الوصفية المتكررة، والمتجزئة.

- أما (اللغة السردية) في الثلاثية، فتماهت مع حرفيتها التي تنوعت بين اللغة الشعرية، واللغة النثرية، والجمل بالعامية، واستخدامها للغة الفرنسية.

- بذلك استطاعت الكاتبة الرقي بأسلوبها ولغتها الأدبية، في كثير من المواضع في الثلاثية إلى درجة الإبداع، بشهادة النقاد وخاصة في جزئها الأول (ذاكرة الجسد) على سبيل التميز والتفرد، وهي سمة غالبة على معظم كتاب الرواية الجديدة، فالإختلاف يكمن حتى في أعمال الكاتب الواحد، وقد يتعدى هذا حتى في العمل الواحد للكاتب.

-أما القارئ فيبقى عنصرا أو ضرورة توجبها الرواية التقليدية،والرواية الجديدة على حد سواء، وذلك لإنجاز فعل القراءة. والقارئ هنا؛ أي في الرواية الجديدة يجب أن يكون قارئا

ناقدا، أو مؤلفا ثانيا لهذا النوع من الكتابات، فعهد جاهزية القراءة التي عودتنا عليه الرواية التقليدية قد تغير بظهور الرواية الجديدة، فلم يعد القارئ، ذلك المتلقي الذي يقدَّم له العمل جاهزا، بل إنه أصبح مشاركا فيه، وفاعلا في الآن ذاته.

* ويبقى أخيرا وليس آخرا أنني حاولت في هذه الدراسة إماطة اللثام عن بعض جوانب هذا النوع من الكتابة الروائية التي تبدأ ولكنها لا تنتهي، مع أملي في إصابة ولو جزء يسير من التوفيق، لعله يكون البداية.

الفصل الأول

الرواية الجديدة (النشأة، المفهوم، التطور، والخصائص):

I- الرواية الفرنسية الجديدة:

1- نشأة الرواية الفرنسية الجديدة.

2- مفهوم الرواية الفرنسية الجديدة.

3- رواد الرواية الفرنسية الجديدة.

4- خصائص الرواية الفرنسية الجديدة.

II- الرواية الجزائرية الجديدة:

1- نشأة الرواية الجزائرية الجديدة.

2- مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة.

3- رواد الرواية الجزائرية الجديدة.

4- خصائص الرواية الجزائرية الجديدة.

أ. الرواية الفرنسية الجديدة:

تعتبر الرواية من بين أهم الفنون النثرية الحديثة[*] التي عرفها العالم الأوربي، فلئن كان الشعر والمسرح قديمين قدم التاريخ، فإن الرواية لم تظهر إلا مع تقدم الطباعة التي كانت العامل الأساسي في ارتقاء حركة الرواية في أوربا أولا ثم العالم بعد ذلك. وعليه فبداية الحركة الروائية في أوربا كانت مع مطلع القرن الثامن عشر -العصر الذهبي للعقل البشري- والذي اعتبر الحاضنة الزمنية الأولى للرواية، وفي الثلاثينيات منه وإثر موت هيقل بزغ نجم جبار في عالم الرواية إنه (بلزاك) والذي يعتبر الأب الأول لحركة الحداثة الروائية. ومع منتصف هذا القرن – القرن التاسع عشر– استطاعت الرواية أن تحتل مركز الصدارة من بين أهم الفنون الأدبية النثرية بمجموعة من الأسماء الروائية التي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: دستويفسكي(Distovixy) ، غوستاف فلوبير (Gustave Fleubert) ، تورجناف (Tourgueniev) ، أميل زولا (Emil Zola) ...

(*) "ألم يكن حقا للرواية وجود؟ أم كان لها على العكس من ذلك وجود متعدد ومتكثِّر؟ تلك هي وجهة نظر (بيير غريمال)، الذي يتعرف على سمات الرواية منتقشة في كل الأنواع الأخرى فترة طويلة قبل ماسيسمى فيما بعد (الروية الإغريقية)9. إنما يراها " في كل مكان ": ليس فقط في تيمات الشعر(...)، بل أسبق زمنا من ذلك بكثير في الأوديسيا (أول رواية مغامرات) وعند هيرودوت المؤرخ الذي جمع (كثيرا من القصص الروائي؛ وفي كواليس الكوميدا في مينائدرس حتى تيرنس وفي التراجيديا مع يوربيدس و لاحقيه)، وصورة أعم في (الحكايات الجميلة للميثولوجيا)، وأخيرا يراها مسبقا حاضرة كرواية، أو مشروع رواية في (جميع مراحل الأسطورة)".

- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء -المغرب-، ط(1) 2001، ص 29.

ومع أواخر القرن التاسع عشر نلاحظ أن روسيا وفرنسا لم تعودا المعقل الأول للرواية بل نجد ريادة الرواية قد انتقلت إلى اللغة الإنجليزية التي خرَّجت أفذاذ الرواية في القرن العشرين، كما يمكن القول أيضا بأن أمريكا قد أصبحت المركز الأول لحركة الرواية، هذا مع احتفاظ اللغة الألمانية واللغة الفرنسية بمكانتهما الأدبية[1].

إن رواية القرن التاسع عشر تتميز " باستعمال كثيف للوصف، والصور الشخصية السيكلوجية و الحوارات ... و تقدم لنا هذه الحوارات، في بعض الأحيان، كمجرد محادثة ترسم لنا الصور الشخصية للشخصيات من خلال ردودهم(...) أو باعتبارها فقط شكلا مقنعا لحكي يكون نتيجة لذلك، بدون خصيصة (مشهدية) (...) إن الرواية تقطع بهذه الطريقة صلتها بالشكل الحكائي وتغدو مزيجا من الحوارات المشهدية، والإشارت المفصلة التي تقوم بالتعليق على الديكور، والإيماءات والنبر...الخ (...) ومن المعروف (...) أن القراء يبحثون، في هذا النمط من الرواية، عن وهم الحدث المشهدي، وأنهم لايقرأون في الغالب إلا هذه المحادثات التي تغفل عن كل وصف أو تعتبره فقط مجرد إشارات تقنية(...) على هذا النحو تكون رواية القرن التاسع عشر الأوربية شكلا ملفقا (syncretique) لا يتضمن إلا بعض عناصر الحكي هذه العناصر التي قد تنفصل عنه، في بعض الأحيان، بصفة كلية "[2].

أما في القرن العشرين فإننا نجد الرواية قد عرفت انتشاراً وازدهاراً كبيرا فأصبحت " تكتب، وتباع، وتقرأ في كل مكان تقريبا أينما وجد من يقرأ ويكتب ويشتري؛ أي في البلدان المتطورة وبشكل أعم حيثما يفرض التواصل المكتوب نفسه، ويتغلغل بسبب كونها نوعا عالميا تقريبا ووليد الطباعة، و العالم الحديث "[3]. فالرواية هي إذن بنت الطباعة، ذاع صيتها باكتشاف هذه الأخيرة التي ساهمت في نشرها.

---

(1) ينظر.الخطيب حسام، يوسف اليوسف، يوسف الحلاق، -كلمة العدد-، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب - دمشق- ، ع 4 سنة1979، ص 3.

(2) إيخنباوم بوريس: أصول نظرية النثر، تر. إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب "نظرية المنهج الشكلي"، مؤسسة الأبحاث العربية –بيروت- ط 1982، ص 110.

(3) شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 9.

لقد عرفت الرواية منذ ظهورها تسميات عديدة وتعريفات كثيرة، غاصت في العموميات أحيانا، وفي التخصيص أحيانا أخرى. و لقد حاول بيير شارتيه جمعها في كتابه (مدخل إلى نظريات الرواية) فكانت :

- " كتب عجائبية تتضمن قصص الحب، و الفروسية . -حسب تعريف فيرتيير-.
- ومغامرات الحب والحرب والعجائبية -حسب تعريف الأكاديمية الفرنسية في معجمها -.

-أما معجم لاروس(la Rousse) الفرنسي فيعرفها بأنها: مؤلف يقوم على الخيال و يتشكل من محكي مكتوب نثرا ذي طول معين، تكمن أهميته في سرد المغامرات، وعرض الأخلاق أو الطبائع وتحليل العواطف والأهواء "[1].

من خلال هذا التعدد في التعريف، نستنتج صعوبة الإحاطة بهذا الفن النثري، وإجماله في تعريف واحد،إذ إنه لا يخضع لقواعد، وأساسيات، ومبادئ ثابتة، وما التغيرات التي تطرأ على الرواية في أساليبها و تقنياتها. إلا دليل قاطع على هذا، فالرواية تعيش صيرورة دائمة وذلك بافراطها " في المطالبة وإفراطها في الضم والإلحاق ضمن إمبراطورية الآداب فلا يمكن بسهولة القبول بفكرة أنها نوع من بين أنواع أخرى، إنها تنحو اليوم نحو التماهي بأكثر من الأدب ذاته "[2].

إذن هكذا ظهرت على الساحة الأدبية كتابات تقليدية كلاسيكية صنفها الدارسون إلى روايات رومنسية، تحليلية، طبيعية، إجتماعية، واقعية...الخ حتى الخمسينات من القرن العشرين، لكن قبل هذا يؤكد آلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet) أن " الرواية الفرنسية الكلاسيكية أحرزت أول نجاح لها برواية الأميرة دوكليف لمدام دي لافايي(M. de la Fayette)، بلغت قمتها بالكوميديا الإنسانية(La comedie humaine) 1842 "[3] لبلزاك (Balzak).

---

(1) ينظر: شارتيه بيير:مدخل إلى نظريات الرواية،9، 10.
(2) ينظر.م.ن.ص 10، 11.
(3) زيرافا ميشال: الرواية و الأنواع الأدبية، تر. طاهر حجار، طلاس – دمشق – ط(1) 1985، ص 125.

وعليه فبمجيء القرن العشرين تغير كل شيء، و ماحتواه وعبر عنه القرن التاسع عشر لم يستطع القرن العشرون أن يعبر عنه من خلال الرواية التقليدية. من هنا، و كما تقول ناتالي ساروتة (Nathalie Sarraute): كان لزاما على الأدباء " الانتقال من الرواية التقليدية إلى الرواية الحديثة "[1].وبهذا ظهرت كتابات جديدة أثارت جدل النقاد، والمنظرين...

لقد حاول أصحاب الكتابات التجديدية أن يعبروا عن واقعهم الذي يعيشونه بكل متناقضاته لا من خلال تدمير الرواية التقليدية، لأنها في نظرهم عبرت عن عصرها الذي كانت فيه. يقول آلان روب غرييه " إنه لا يدمر شيئا (...) ولكنه يكتفي بتقديم شهادات وفاة، فتلك العناصر الفنية السابقة – عناصر الرواية التقليدية – قد ماتت بالنسبة إليه منذ أمد طويل أي إنها ماتت كمعايير جمالية (استاطيقية)، وهي لم تعد تدل على شيء، وينبغي على الرواية الحية أن تبحث عن طريقها خارج هذه المعايير، ولكن هذا لا يمنع بعض الروائيين من أن يستمروا في الكتابة، كما كانوا يفعلون في القرن التاسع عشر ، فالأشكال القديمة لا يمكن أن تعطي إلا أعمالا أدبية ميتة، وروب غرييه يكشف الخداع والتدجيل، ولكن هذا لا يمنع القراء في غالبيتهم من أن يتابعوا تقويم الروايات حسب المعايير القديمة، وهذا هو سبب الاظطراب الذهني الذي يصابون به لدى قراءتهم للرواية الحديثة، لأنهم لم يعودوا في الواقع يجدون في هذه الروايات ما كانوا يبحثون عنه "[2].

إذن ظهرت كتابات جديدة على الساحة الأدبية خالف فيها الروائيون بعض تقنيات الرواية القليدية، و" تشكل روايات آلان روب غربيه مع كلود سيمون، و ميشال بوتور، ونتالي صاروت مدرسة حداثية في الكتابة الروائية؛ وهي اليوم أصبحت معروفة باسم (الرواية الجديدة) - Nouveau Roman - "[3].

- فمتى ظهر هذا النوع من الكتابة ؟

(1) Goldman Lucien : Pour une Sociologie du Roman, ed gallumard, Paris 1964. P, 284.

(2) العودة زياد: آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديد ، مجلة الآداب الأجنبية،إتحاد الكتاب العرب-دمشق-،ع (4) ط 1979، ص 426.

(3) ساري محمد: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مطبوعات جامعة منتوري، ومخبر السرد العربي - قسنطينة – ع (1) جانفي 2004، ص 39.

1- نشأة الرواية الفرنسية الجديدة:

لقد ظهرت الإرهاصات التجديدية الأولى للفن الروائي " منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى في أوربا، و الولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال: اندي جيد و مرسيل بروست، كافكا، جيمس جويس، ارنست هيمنغواي، وجون دوص باصوص " [1].

فما كادت جراح الفرد البشري تلتئم حتى اندلعت الحرب العالمية الثانية لتخلف هي الأخرى دماراً، وتشتتا سرى في أغوار النفس الإنسانية، فوجد الكاتب نفسه أمام وضعية مأزومة تغيرت فيها المفاهيم و اختلطت فيها المبادئ و القيم، فما عبر عنه القرن الثامن عشر، والقرن التاسع عشر لم يستطع أن يعبر عنه القرن العشرون، وأخذ بعض الكتاب على عاتقهم ضرورة إيجاد شكل تعبيري جديد يتماشى والأوضاع التي يعيشها الفرد، فتغير بذلك " التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة " [2]. فظهرت بذلك كتابات كل من " آلان روب غربيه ، ميشال بوبور، كلود سيمون، وناتالي ساروت "[3]، و لقد توجه هؤلاء الكتاب بالنقد إلى " البنى الفنية "[4] التي قامت عليها الرواية التقليدية.

فظهرت الكتابات الروائية الجديدة " منذ سنتي 1956، 1957،[لكن قبل هذا نستطيع القول أن] هناك مجموعة من الأعمال التي يمكن إدخالها ضمن هذه الحركة (...) مثل رواية انتحاءات ضوئية (Tropismes) لناتالي ساروت 1939. وهي من أهم المصادر في الرواية الجديدة "[5] كما أن هذه الكتابات استطاعت أن تشكل "حركة مضادة للمدرسة

---

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ط 1998، ص 53.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) العودة زياد : آلان روب غربيه و قضايا الرواية الجديدة، ص 406.

(4) م . ن . ص . ن .

(5) ألبريس(ر، م): تاريخ الرواية الحديثة، تر-جورج سالم- منشورات عويدات -بيروت– ط (2) 1982، ص441.

النفسية التي يتزعمها دستويفسكي ومدرسة تيار الوعي التي قادها جيمس جويس"[1] منذ مطلع القرن العشرين.

وإذن، فلقد " ظهرت أولى نصوص هذه المجموعة الطلائعية في الخمسينات في القرن العشرين، واستمرت زهاء ثلاثين سنة. إنهم يمثلون الطليعة التي لا بد منها في كل مجتمع، من أجل التوازن و الاطمئنان على الاستمرارية و عدم توقف الإبداع. إن التمرد المسمىّ والمشخّص لا يخيف كثيرا مع انتشار الروايات الأولى التي اعتبرها النقاد وجمهور القراء عبارة عن تجارب شكلية صرف، تكاد لا تعبر عن رؤية واضحة للعالم.(...) ولكن آلان روب غرييه رفض أن تكون رواياته خالية من المعنى، أو هروبا من الواقع، على عكس هذه الاعتقادات صرح بأن أعماله الروائية ظهرت تحت قوة وعمل جديين لتصوير الواقع المعاصر فيما يحمل من قيم جوهرية أساسية "[1].

إذن، فإن كتاب الرواية الفرنسية الجديدة وعلى رأسهم (آلان روب غرييه) قد عملوا على تأصيل هذا النوع من الكتابة من خلال أعمالهم الروائية التي كانت سيدة الساحة الأدبية، و هذا إما سلبا أو إيجابا، بحسب آراء النقاد والمنظرين، ولا نقصد بهذا إلغاء الرواية التقليدية تماما، بل على العكس نجدها تسير جنبا إلى جنب مع الرواية الجديدة، التي بدورها لم تستطع أن تتخلص نهائيا من خصائص، وتقنيات الرواية التقليدية. فالرواية الفرنسية الجديدة لم تكن وليدة العدم.

- فما هو مفهوم الرواية الفرنسية الجديدة ؟ و من هم أبرز روادها ؟.
- وما هي الخصائص الفنية التي اعتمدت عليها ؟.

(1) اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب -دمشق –ع (4) ط 1979، ص 179.

2-مفهوم الرواية الفرنسية الجديدة:

أ- ماهية المصطلح:

لقد عرفت الرواية الفرنسية الجديدة العديد من المصطلحات، والتسميات كان من أهمها:" اللارواية وأحيانا اللاأدب "[2] كما أطلق عليها اسم " ضد الرواية، الرواية الجديدة"[3].. و"حينما سئل الروائي كلود سيمون عن مصطلح الرواية الجديدة لم يكن متحمسا لتبني هذا المصطلح، واعتبره كلمة مجنحة يراد منها تفخيخ المعنى، و أن ما أنجزه من إبداع روائي إنما كان ترجمة حرفية لرؤية مغايرة للواقع ولتداعيات الحدث اليومي، و لم يكن مهتما بنمط معين للكتابة الروائية، بل هو التوق لإنتاج نص فيه من ثراء الخصوصية الفنية ما ينتمي إليه دون سواه ولم يكن متحمسا لفلسفة الخطاب الروائي التي من شأنها إغراق النص بالتأويل دون الخوض في تعرية المفردات التي تشكل بنية الحدث، والتي تؤدي إلى إنتاج دعائم الرؤية الجديدة للنص "[4].

إن (ريمون جان)، يرى " أن صفة (الجديدة) التي توصف بها الرواية أو صنف من الرواية على الأصح، في الوقت الراهن، ليست في الحقيقة، لا أفضل ولا أسوأ من الوصف الآخر، والوصف الآخر، هنا هو (التقليدية)؛ أي الرواية التقليدية "[5]. ويعلق عبد المالك مرتاض على قوله، فيقول: " يقرر الكاتب هذا الرأي بناء على حتمية لم تكد تخطئ أدبا من الآداب الإنسانية الكبرى، في أوج ازدهاره و تطوره وإقباله على الإبداع الخلاق، وهي أن كل أدب، من الوجهة التاريخية، له قديم وجديد، وكل قديم كان جديدا في عهده، وكل جديد سيصبح حتما، يوما ما قديما، ويضرب لذلك مثلا ببروست مارسيل (1881–1922) الذي كان روائيا جديدا بالقياس إلى ستاندال (1783-1842) [ويضيف

---

(1) ساري محمد: نظرية السرد الحديثة، ص 39.
(2) اليوسف يوسف، الرواية الفرنسية الجديدة، ص 185.
(3) مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، ص 82.

(4) afal@Hotmail.com

- كلود سيمون و الرواية الجديدة ...عزيزي التميمي أفق: السبت يوليو 2005.
- مجلة أفق الثقافة -كلود سيمون والرواية الجديدة- عزيزي التميمي. HTM ص1.

(5) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص 65.

إن] (...) رأي ريمون جان لا يعدم بعض الميل إلى الرواية التقليدية، من حيث يحاول اعتبار حركة الرواية الجديدة ظاهرة أدبية طبيعية لا تحمل في طياتها شيئا من الثورة والحقيقة هي غير ذلك، فالرواية الجامحة هي ثورة جامحة على تقاليد الرواية المعروفة، أو قواعد الرواية التقليدية التي يمثلها بالزاك، وزولا، وموباسان، (Mopassant)، وطولسطوي (1828– 1910)، ومارسيل بروست (Marcel Proust) على الرغم من أن كثيرا من هؤلاء حاولوا التجديد في عالم الرواية، ولكن هذا التجديد ظل خجولا فلم يرق إلى مستوى الثورة على الأشكال القديمة و رفضها صراحة "[1].

إذن، من هنا نستطيع القول إن معظم كتاب الرواية الجديدة من أمثال؛ كلود سيمون، وريمون جان، أو حتى آلان روب غرييه، وميشال بوتور... يرفضون التصنيف القائل بكتاب (الرواية التقليدية) وكتاب (الرواية الجديدة)، كما يختلفون في مفهومهم لمصطلح الرواية الجديدة كلاّ حسب نظرته، و هذا ما ولد ذلك الاختلاف بين كتاب الرواية الجديدة من جهة، وفي أعمال الكاتب الواحد في الرواية الجديدة أيضا من جهة أخرى. وفي قضية الاختلاف هذه يقول (عبد المالك مرتاض):

" نحن نعتقد أن الكتابة، داخل المدرسة الفنية الواحدة كثيرا ما تختلف بل يجب أن تختلف. ففي الاختلاف تكمن دلالة الأشياء، ومن دون اختلاف لا تكون دلالة و إن الاختلاف الذي يلحظ على كتابة ميشال بيطور لا يعني أنه يستطيع الخروج من جلد الرواية الجديدة مثل كلود سيمون، وناتالي صاروط، وآلان روب غرييه نفسه، ولكن لا ينبغي أن يكتب هؤلاء حرفيا، فيكون بعضهم جزءا من بعضهم الآخر فتكون تلك المدرسة مدرسة الببغاوات!. و كما أن التماثل يكون انسجاما فإن التباين في مثل هذه الأطوار يكون هو أيضا ضربا من الانسجام "[2]. وبالتالي كان لزاما على كتاب الرواية الجديدة أن يختلفوا فيما بينهم اختلاف انسجام، لا اختلاف تنافر حتى يستطيعوا أن يأمنوا لهذا النوع من الكتابة مكانته ضمن قائمة الفنون الأدبية.

(1)مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص65، 66.
(2) م. ن. ص 80، 81.

أما إذا عدنا إلى البدايات الأولى التي أطلق فيها مصطلح (الرواية الجديدة) فإننا نجد أن " أول استعمال لعبارة رواية جديدة يرجع إلى إميل هنري (Emile Henri) الذي وظفه في مقال له صدر بمجلة لوموند (Le Monde) يوم 22 ماي 1957. حين حكم رواية الغيرة (la Jalousie)لـ: (غرييه)،و تروبيزم(Tropismes) لـ: (ساروت)، ثم أعاد (غرييه) استعمال التسمية، ليتحدث بها عن مجموعة من الكتاب تجمعهم توجهات متقاربة تصب كلها في السعي إلى البحث عن الأشكال الروائية الجديدة التي تستطيع التعبير عن الدلالات الجديدة لعلاقة الإنسان بالعالم وانطبعاته حول هذه العلاقة "[1].

من هنا كان الاختلاف في الأوساط النقدية، والتنظيرية لمصطلح ومفهوم الرواية -الرواية الجديدة -، التي تعددت تعاريفها بتعدد منظريها ونقادها وحتى كتابها، فنجدها قد غاصت في العمومية أحيانا لتخرج إلى التخصيص أحيانا أخرى... وإليك بعضا من هذه التعاريف.

ب- مفهوم الرواية الجديدة :

لوران فليدر(Loran Flider): يعرف الرواية الجديدة على أنها: "طريقة رعناء مليئة باللعب متحررة من التسلسل الزمني ومقتنعة بأن الكتابة تهب الذكريات حقيقة أخرى بين الحقيقة والكذب، تلك هي الطريقة التي اخترع لأجلها مصطلح الخيال الذاتي Auto fiction "[2]. و يضيف إنها "منفتحة على الآخر إجتماعيا، جغرافيا، وشعوريا. إنها رواية الفصول بالدرجة الأولى وهاجسها الأول هو لذة الكتابة "[3].

- بول فاليري (Paul Valery) ويعرفها بأنها: " الحياة بالوكالة هي إذن لعبة مزدوجة من الارتباط، والانفصال، والتسلسل، والانقطاع "[1].

- ميشال بوتور (Michel Butor) يعرف الرواية الجديدة بأنها: رواية " تقدم لنا العالم بفضاء محتوم، عالما خاطئا "[2] ويضيف "إن الروائي الذي يرفض هذا العمل

(1) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمعاربي –دراسة مقارنة-، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولةفي الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة –الجزائر-، كلية الآداب واللغات، إشراف د.عز الدين بوبيش، سنة 2002، ص 42 ، 43 .

(2) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، تر. فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة – الجزائر- ط2004، ص4.

(3) م . ن . ص 138.

[ويقصد هنا الرواية الجديدة] ولا يقلب العادات والتقاليد رأسا على عقب ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص ولا يجبره أبدا على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل يلاقي بالتحديد نجاحا سهلا، ولكنه يجعل من نفسه شريكا لهذا القلق العميق (...)و يكون عمله في النهاية سما نافعا "[3].

- بانغو (B.Pingaud) و يعرفها على أنها:" مدرسة للرفض "[4].

- آلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet) ولقد حاول " التنظير لهذا النوع من الكتابة - ونقصد الرواية الجديدة - في كتابه من أجل رواية جديدة (Pour un Nouveau Roman).- 1955- فقال: " لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية، الرواية الحقيقية، نعرف فقط أن الرواية اليوم ستكون تلك التي سنكتبها اليوم وما علينا أن نشبهها بما كانت عليه بالأمس"[5] وفي هذا تميز و تفرد، و اختلاف عن الرواية التقليدية.

إن الرواية الجديدة عند آلان روب غرييه ليست إلا استمرارا لتطور الرواية، ذلك التطور الذي بدأ في عصر بلزاك وكافا و فولكنز ليسا مؤلفين طليعيين، إنهما مؤلفان محدثان فحسب سيصبحان كلاسيكيين عما قريب "[6]. وفي هذا إشارة منه إلى أن الرواية في صيرورة دائمة ومتواصلة ويضيف " الرواية الجديدة لا تهتم إلا بالإنسان ومكانه في العالم (...) الرواية الحديثة بحث..بحث يخلق معانيه تباعا بنفسه "[7]، والرواية الجديدة هي أيضا "البحث في الكتابة، ولا تكمن الكتابة في عملية التأكيد بل في عملية التعجب "[8].

إذن من خلال هذا التضارب في المفهوم، وحسب تعاريف أصحابها، تكون الرواية الفرنسية الجديدة عبارة عن نوع من الكتابات الرافضة للقيود، وهي المتمردة على الحرفية

---

(1) شارتييه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 181.
(2) بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط (1)، سنة 1971، ص 95.
(3) م. ن. ص 08.
(4) شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 210.
(5) أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 1976، ص 24
(6) م . ن . ص . ن .
(7)أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 24، 25.
(8) ساري محمد: نظرية السرد الحديثة، ص 43.

الكلاسيكية، وعلى التسلسل الزمني، هي كتابات تهب الماضي وذكرياته حياة جديدة متماهية بين الحقيقة و الخيال.

هي أيضا رواية منفتحة على الآخر، كما يقول لوران (فليدر) اجتماعيا، وجغرافيا، وشعوريا، فهي تتكلم الواقع الاجتماعي، وتتكلم الإنسان في تشتته، وآلامه، وآماله ومعاناته، في أحلامه و يقظته.

هي لا تعترف بالحدود، فالعالم هو جغرافيتها، تكلم البلدان القريبة منها والبعيدة الموجودة في أرض الواقع والخيال، الحدود عندها من ورق، والقلم فيها هو جواز السفر الوحيد.

هي: " رواية الفصول بالدرجة الأولى "[1]؛ فهي متقلبة والكاتب فيها يعيش، ويحكي عن فصول العمر، من الطفولة إلى الشباب فالكهولة والشيخوخة، أو ما قبل الطفولة وما بعد الشيخوخة، الروائي فيها يكتب عن ربيع العمر، وخريفه، وصيفه، وشتائه وهو بهذا يحاول أن ينقل لنا حياة الإنسان، ونفسية الفرد في تقلباتها المزاجية، فتصبح الرواية كأنها الوكيل الشرعي له.

الرواية الفرنسية الجديدة هي:" مدرسة للرفض "[2]؛ فهي ترفض تلك القيود التي وضعها الكلاسيكيون لرواياتهم، من خصائص فنية، ومرجعيات، وأساليب، ولغة في الكتابة. لقد حاول الكاتب في الرواية الجديدة، أن يبحث لنفسه عن آفاق جديدة يتنفس فيها، فالرواية بهذا لا تعترف بالممنوع ولا المحرم، والكاتب فيها يكتب في كل شيء. يكتب في السياسة، والدين، والحب، والجنس، والموت، والحياة...الخ

هي أيضا انقلاب على العادات والتقاليد الموجودة في الرواية التقليدية فالكاتب في الرواية الجديدة يهب لنفسه شريكا يقاسمه همومه، وآلامه وآماله، ويتماهى مع أحزانه، وأفراحه... هذا الشريك هو القارئ الذي في قراءته للرواية الجديدة يصبح فردا جديدا من عائلتها هذا إن لم نقل إنه يصبح رب العائلة فيها.

---

(1) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص 138.
(2) شارتيه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 210.

إذن، من هنا كانت صعوبة الإلمام بهذا النوع من الكتابة في تعريف واحد ملم بكل أركانها ومبادئها التي تقوم عليها. فتعددت التعاريف والمفاهيم حولها، لكنها بقيت نوعا جديدا من الكتابة حاول أن ينقل إلينا الواقع، والراهن، بحيثياته السلبية والإيجابية؛ واقع الفرد الأوربي والفرنسي منه بالخصوص.

هي نوع حاول التعبير عن العصر بكل متناقضاته بتعبير اختلف فيه الجميع باختلاف مستوياتهم، وإديولوجياتهم، وحسب تجاربهم الخاصة، لأنها كانت كذلك في أيام ظهورها أضف إلى ذلك إلى أنها لاقت الرفض، يقول (آلان روب غرييه): "لم تستقبل رواياتي لدى ظهورها بحرارة عامة، وهذا أقل ما يمكن أن يقال عنها "[1]. فهي لم تتلق القبول من قبل القراء، والنقاد على حد سواء. فالنقاد رأو فيها تكسيرا وتحطيما لعمود الرواية التقليدية، والقراء وجدوا فيها غرابة وعدم ارتياح، فالقارئ لهذه الروايات عليه أن يغير عاداته في القراءة فجاهزية الشخصية والأحداث ووضوح الزمن وتجلي المكان... الخ كلها مفاهيم يصعب القبض عليها في الرواية الفرنسية الجديدة.

إن آلان روب غرييه يحاول مساعدة هذا القارئ، وهو في هذا يرفض أن يكون منظرا روائيا، ويصر على أنه محرر روائي، محاولا أن يجمل أهم العناصر التي تشكل أفضل تناول لآثاره الأدبية وذلك في كتابه " من أجل رواية جديدة " [2]- pour un nouveau roman-. وبهذا أراد أن ينشئ إتفاقاً ضمنياً بين القارئ والمؤلف؛ فالمؤلف يتظاهر بأن يصدق ما يرويه، والقارئ ينسى أن كل شيئ مختلف، ويتظاهر بأنه يتعامل مع وثيقة واقعية، أو مع سيرة ذاتية أو قصة معاشة "[1].

إذن، بهذا نخلص إلى أن الرواية الفرنسية الجديدة، حين ظهرت، لاقت النقد والتهجم لأنها اعتبرت ثورة ضد الرواية التقليدية، فعزف القراء عنها ردحاً من الزمن، لكن هذا لم يدم طويلا، فهذه الكتابات استطاعت أن تؤمن لنفسها مكانة ضمن بقية الآداب، فجاءت هذه

(1)العودة زياد: آلان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، ص 417.
(2) برنار فالبيت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة– الجزائر-، ط 2002، ص 28.

الكتابات بالجديد الذي حاول أن يعوض الرواية التقليدية التي أصبحت قاصرة على احتواء عصرها، كما يقولون.

3-رواد الرواية الفرنسية الجديدة :

لقد حرص كتاب الرواية الفرنسية الجديدة " - منذ الستينات- على دحض المقولة التي تجمعهم تحت لافتة واحدة هي (الرواية الجديدة) [أو كتاب الرواية الجديدة]، فقد كانوا أو ظلوا مصرين على تفرد كل واحد منهم، ولم يجمعهم -حسب زعمهم- سوى نشرهم الذي دار في الدار نفسها (مينوي Minuit). وقد أثبتت العشريات الموالية لذلك على سلوكهم الفرداني الشخصي"[2].

وقبل الحديث عن رواد الحركة الروائية التجديدية لخمسينيات القرن العشرين، يؤكد الكثير من النقاد أن " جان بول سارتر (J.P.Sartre) هو المؤسس الفعلي لحركة الرواية الجديدة، وإلى أن (الغثيان) هي أول رواية يمكن أن تعد فاتحة عهد روائي جديد "[3]، وذلك نتيجة احتوائها على الخصائص والتقنيات السردية التي اعتمدها كتاب الرواية الجديدة .

إن مع بداية الخمسينات ظهرت العديد من الأسماء الروائية على الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية على حد سواء، " و يمكن لنا أن نحدد قائمة الرواد البارزين على النحو الآتي: آلان روب غرييه (Alain Robbe Grillet)، نتالي ساروت (Nathalie Sarraut)، ميشال بوتور (Michel Butor)، كلود سيمون(Klaude Simon)، ريمون روسل(Reymond Rossel)، روبير بانجيه(Robert Pinget)..."[1]. هذا بالإضافة إلى بعض الأصوات النسوية كـ "مارغريت دوراس(Margurite Duras) و ناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) (...) [اللتين أسهمتا] في تطوير جماليات الرواية المعاصرة، مساهمة تنظير وإبداع. وظاهرة التفوق النسوي في الميدان الروائي ليست ظاهرة عابرة، فكل عام يأتي معه بمجموعة من الأعمال الجديدة لأقلام نسوية... [أمثال] سيلفي

(1) العودة زياد: آلان روب غربيه وقضايا الرواية الجديدة، ص 419.
(2) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص 55.
(3) اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص 189.

جرمـان(Sylvie Germain)، ريجين ديتامبيـل (Regine Detambel)، وماري نديان(Marie N 'dyaye)..."[2]. ويمكننا استعراض هؤلاء الرواد وأعمالهم)* (في الجدول الآتي:

إسم المؤلف	أعماله الروائية
آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet	"المماحي (Les Gommes) 1953، المتلصص (Le Voyeur) 1955، الغيرة (La Jalousie) 1957، المتاهة(Dans La Labyrinthe)1959، السنة الأخيرة في ماريانباد (L'année Derniére a Marienabad) 1961، الخالدة (L'immortelle) 1963، بيت المواعيد (La Maison De Rendez-vous) 1965، مشروع ثورة في نيويورك (Projet Pour Une Révolution à New-York) 1970، انزلاقات تدريجية للرغبة (Glissements Progressifs Du Plaisir) 1973، الأسيرة الجميلة (La Belle Captive) 1975 "[3]، "المرآة العائدة (La Miroir Qui Revient) 1948، آخر أيام كورنـث (Les Derniers Jour de Corinthe)"[4]
كلود سيمون Klaud Simon	العشب (L'herbe) 1958، طريق الفلاندر (La Route De Flanders) 1960، الأجسام الناقلة (Les Corps Conductor)1971، الجورجيات (Les Géoorgiques) 1981، حديقة النباتات (Le Jardin Des Plantes)1997.
ناتالي ساروت Nathalie Sarraute	انتحاءات ضوئية (Tropismes)1939، فواكه الذهب(Les Fruits D'or)1963، بين الحياة والموت (Entre La Vie et La Mort)1968، أتسمعونهم ?(Vous Les Entendez)1976، طفولة (Enfance)1983.
روبير بانجيه Rbert Pinget	الثعلب والبوصلة (Le Renard et La Boussol)1953، بقايا سيجارة في الملف (Glope au Dossiers)1961، هذا الصوت (Cette Vois)1975، العدو (L'ennemie)1987.
مارغريت دوراس Margurite Duras	العاشق (L'amant)1984، الألم (La Douleur)1985، فقط (C'est tout)1995.
فيليب سولرز Philippe Sollers	نساء (Femmes) 1983، قلب مطلق (Cœur Absolu) 1987.

(1) اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص 189، 190.
(2) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص135،136.
(*) ينظر. م . ن . ص 56 ...62.
(3) ينظر. العودة زياد : آلان روب غربيه و قضايا الرواية الجديدة، ص 409...419.
(4) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص 55.

4- خصائص الرواية الفرنسية الجديدة :

لقد حاول كتاب الرواية الفرنسية الجديدة أن يعبروا عن تشتت، وتمزق إنسان القرن العشرين خاصة بواسطة كتابات جديدة حطموا من خلالها البنية التقليدية للرواية. وذلك برفض بعض من خصائصها وتقنياتها، وهذا يعني أنه في هذا النوع من الكتابة "يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة من الشخصية والقصة. وإذا كانوا قد لجأوا إلى هاتين الكلمتين، فلأن النقد التقليدي عوّدنا على أن نرى فيهما العنصرين الأساسيين اللذين يقوم عليهما السرد "[1].

إن آلان روب غرييه يرى في التقنيات والخصائص التي قامت عليها الرواية التقليدية أشياء بائدة لا تعبر عن روح العصر، ولا واقع الفرد، ولقد أطلق عليها مصطلح " المفاهيم الروائية البائدة "[2]، التي عددها في (مفهوم الشخصية)، و(مفهوم القصة)، و(مفهوم الالتزام)، و(مفهوم الشكل والمضمون).

فماذا يعني بهذه المفاهيم ؟

4-1- مفهوم الشخصية :

تعتبر الشخصية من بين أهم العناصر الحكائية التي قامت عليها الرواية التقليدية، ومن بين أهم العناصر التي رفضتها الرواية الجديدة أيضا. فالروائي في الرواية التقليدية يتفنن في نقل صورتها من خلال تلك الصفات التي يطلقها عليها، والأسماء التي يختارها لها، فتكون بمثابة الإنسان أو الشخص الذي يتحاور معه عبر حرفية عمله السردي.

أما في مقابل هذا، فإننا نجد أن الروائي في الرواية الجديدة، يهتم بعنصر الشخصية، وذلك من خلال محاولة رفضها، وبالتالي التخلص منها؛ "ويعني روب غرييه وأصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الإنسان وبرؤيته الاجتماعية، وأن هذه

(1) أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 13.
(2) العودة زياد : آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديدة ، ص 420.

الرؤية التي خلفها بلزاك وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية. لكن كيف يتم التخلص من الشخصية؟ "[1].

"هنا تختلف الآراء والاتجاهات، وتوجد في الواقع طريقتان للتخلص منها: تتلخص الطريقة الأولى في استبعادها بكل بساطة، أما الثانية فتطالبها بالتهام نفسها. اختار روب غرييه الطريقة الأولى، في حين سلك بيكيت الطريقة الثانية. في الحالة الأولى يكسب العالم الخارجي مافقده الإنسان من أهمية، و يصبح عالما جامدا لا ينفذ إليه أحد، عالما يكتفي الإنسان بالنظر إليه، والأشياء فيه ليست ملكا للشخصيات، والعكس صحيح. أما في الحالة الثانية، فيتحطم العالم الخارجي، و يصبح ذريعة لوعي لا يجد ما يستند إليه، لا في الخارج، ولا في الداخل، ويجر فيه سقطته، تلك الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه "[2].

من هنا نجد أن كتاب الرواية الجديدة يختلفون في نظرتهم لعنصر الشخصية التي اختلف موقعها حسب اختلاف متونهم السردية. ليتفقوا على شيء واحد هو رفض" فكرة معينة عن الشخصية "[3].يقول آلان روب غرييه: " في الرواية التقليدية الأشياء لها أهمية كبيرة، لكن وجودها مرتبط بعلاقتها بالشخصيات"[4]؛ فالشخصية هاهنا تكتسب مكانتها، وموقعها في الرواية من خلال الأشياء التي تحيط بها، وتتحرك فيها.

إن (آلان روب غرييه) يربط مصير الشخصية بالسياسات، والأنظمة التي مرت بها فرنسا. ويرى في استمرارها وتلاشيها، استمرارا وتلاشياً لعنصر الشخصية، يقول: "يمكننا تمييز فترتين زمنيتين تلتا فترة الإمبريالية بين (1912-1945) وفترة رأسمالية الأنظمة الحالية ففي الفترة الأولى يمكننا ملاحظة التلاشي المستمر للشخصية وبالعكس بتنامي مستمر لاستقلالية الأشياء، وفي الفترة الثانية يمكننا ملاحظة تشكل عالم الأشياء. أين فقد فيها الإنسان كل حقيقة كونه شخصا أو مجموعة، وفي كونه الفردي وجد هيكلته الخاصة

(1) أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 13.
(2) م. ن. ص 13 ، 14.
(3)أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 13.
(4) Goldman Lucien : Pour Une Sociologie Du Roman , P 297.

الوحيدة التي تمكنه في بعض الأحيان وبصعوبة أن يعبر"[1]. من هنا كان الاختلاف في توظيف عنصر الشخصية بين مايسميهم النقاد بكتاب الرواية التقليدية، وكتاب الرواية الجديدة .

أما (آلان روب غرييه) فيرى " أن مبدعي الشخصيات، بالمعنى التقليدي للكلمة لم يعد يحالفهم النجاح، في أن يقدموا لنا إلا أصناما، لأنهم قد كفوا هم أنفسهم عن تصديق هذه الشخصيات "[2]، وبالتالي ترسخت في أذهان كتاب الرواية الجديدة فكرة عدم فاعلية الشخصية، لذلك نجدهم قد عملوا على " تعويض هيكلها باللجوء إلى اختيار الضمائر سواء المتكلم، أو المخاطب، أو الغائب، أو المبني للمجهول، كما لجأوا في الحديث عن الشخصية إلى استعمال صيغ لغوية عامة كالطفل، أو الرجل، أو الجندي... دون ذكر الإسم أو الأوصاف الدقيقة"[3]، حتى و لو كانت هذه الشخصية كثيرة الحضور فهي تفقد نوعا ما من علاقتها بالعالم الذي تعيش فيه.

ويرى (آلان روب غرييه) أن " إحساس الناس، (الذي كان وما زال التعبير الوحيد للعلاقات الإنسانية وعلاقة الإنسان والعالم المادي، كانت حقيقة أو مصطنعة) تعبر الآن عن العلاقات أين أصبحت فيها الأشياء لها وجود مستمر ومستقل وأين أصبحت الشخصيات تفقد هذه الخاصية شيئاً فشيئاً"[4].

من هنا كانت الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة عنصراً متشيئاً، ومتماهياً، أو كائنا ورقيا أنتجه الخيال والحلم والواقع .

- كيف ذلك ؟

إن القارئ لرواية (الغيرة) لآلان روب غرييه يجد أن الكاتب فيها يحاول "حذف القسمات الأساسية للشخصية، والتشديد على أهمية البعد الداخلي للإنسان واتخاذ هذا البعد ميدانا يجول فيه الروائي، والاعتماد على الأخيلة والذكريات والتداعيات في سبر الإنسان

---

(1) Ibid . P : 297.

(2) العودة زياد : آلان روب غربيه و قضايا الرواية الجديدة، ص 412.

(3) سعدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة وهران- الجزائر- ع3 ،1994، ص156.

(4) Goldman Lucien , Pour Une Sociologie du roman , P 286.

(...) فقد كرر الكاتب مقتل إحدى الحشرات مرات عديدة. وربما كان في ذلك إشارة إلى أن الراوي يتخذ من الحشرة مكافئا خارجيا لشخصيته هو، بمعنى أن في سحق العشيق والزوجة للحشرة سحقا للزوج نفسه"[1].

أما إذا عدنا إلى أعمال الروائي (بيكيت)، "فإننا نجده يغير اسما وشكل بطل روايته، ويعطي (فوكنز) عن قصد منه اسما واحدا لشخصيتين مختلفتين(و، ك).. في روايته (القصر الريفي) يكتفي بالحرف الأول من اسمه، و هو لا يملك شيئا، و ليس له عائلة و لا وجه، وربما لا يكون عاملا"[2].

هذا بالإضافة إلى أن الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة لم تعد مرتبطة بزمان معين، ولا مكان محدد، فقد أصبحت تعيش في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة في وقت واحد أو أوقات مختلفة. وهذا ما جعل منها شيئاً زئبقيا يصعب القبض عليه.

وبالعودة إلى (بيكيت) نقول إنه في روايته (مولواه) قد أعطى شخصياته بدل الأسماء حروفا وضمائر، وصيغا لغوية، يقول فيها: " في قصر فخم يؤمه رواد لا أسماء لهم يكتشف رجل يشار إليه بـ:(A) وامرأة يشار إليها بـ: (X) ويظن ويزعم أنه لقيها قبل سنة في مدينة مارينـاد . لكن المرأة لا تتذكر... "[3]. و بهذا تفقد الشخصية اسمها– في هذا المقطع من الرواية- لتعوض بحروف، وصيغ لغوية مثل:(A)، و(X)، و(رجل)، و(إمراة) ...الخ.

إذن من هنا نستطيع القول إن الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة، وكما مثلت لها (ناتالي ساروت) في كتابها (عصر الشك)، هي: " كائن بلا حدود، غير قابل للتعريف وغير مرئي، ليس بشيء و لا يكون في الأغلب سوى انعكاس للمؤلف ذاته، غاصب دور البطل الرئيسي في الروايات التقليدية، والآخرون لم يعودوا سوى رؤى أو أحلام أو كوابيس أو أوهام أو انعكاسات أو كيفيات أو توابع لذلك الأنا الكلي"[4].

---

(1) اليوسف يوسف : الرواية الفرنسية الجديدة، ص 198 ، 199.
(2) العودة زياد: آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديدة، ص 420 ، 421.
(3) ريكاردو جون : قضايا الرواية الحديثة ، تر. صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي سورية -دمشق- ، د . ت ، ص 106.
(4)شارتيه بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 204.

وبهذا نجد أن الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة اختلفت عن تلك التي وظفها كتاب الرواية التقليدية في رواياتهم. وهذا لا يعني أن الكتاب في الرواية الجديدة قد بنوا مفهومهم عن الشخصية من عدم. بل العكس من ذلك فهم لا يرفضون الشخصية كعنصر في الرواية وإنما يرفضون ذلك التصور المسبق الذي يضعه الروائي التقليدي للشخصية الحكائية .

4-2- مفهوم القصة (الحبكة):

لقد حافظت الرواية الجديدة على عنصر الحكي (الحبكة) أو عنصر (القصة) كما

يسميه (آلان روب غرييه)، لكن الملاحظة المسجلة عليها هي تشظي الرواية إلى حكايات متعددة، ومختلفة داخل العمل الروائي الواحد، مع محافظتها على عنصر السرد. يقول آلان روب غرييه: " لم يعد للحكاية مضمون ولكنها أصبحت حركة ونظاما وإنشاء لم تعد أيضا سوى آلة معقدة، فهي في نفس الوقت آلة لإعادة الإنتاج والتعديل"[1]. وهذا دلالة على تماهي مفهوم الحبكة في الرواية الجديدة. فمضمونها يتيه بين حكايات الرواية المتعددة. لينتج لنا في الأخير حكاية أخرى، وكأنه في هذا الغياب القصة الحقيقية أو الرئيسية التي يريد الكاتب أن ينقلها إلينا.

وبهذا تصبح (الحكاية) أو (القصة)، لدى الكتاب الفرنسيين الجدد، "مجرد حادثة فقدت السند الذي كانت تجده في نوايا المؤلف [في الرواية التقليدية]، وقد تختفي تماما كما في رواية (الغيرة) أو تصبح حركة خالصة، أو اكتشافا بطيئاً لعالم استيقظ من غفوته، كما هو الحال في روايات، (جان كيرول) إن غابت القصة، اهتم القارئ بالمشهد الذي يصفه لمؤلف فحسب . وان وجدت أرجعته إلى نفسها، ومن ثم فقدت قيمتها المثالية ونلاحظ هذا التطور في قصة كلود سيمون (الريح)، حيث تتطور الرواية وفقا لحادثة من الطراز التقليدي، ينفيها المؤلف في كل صفحة، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفي وبناء عليه"[2].

(1) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، ص 64.
(2) أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر ، ص 14.

إن كلود سيمون مثلا في كتاباته، وفي تعامله مع الحدث ينطلق "من إحداث اضطراب وصفي لحدث معين، أي يجعل من الحدث سببا لتداعيات متتالية تتداخل لغويا لإنتاج نسيج متسلسل يمتد ليشمل ساحة النص الروائي ويكاد القارئ يشك في ماهية الحدث الفعلي للرواية أو تشخيصه وفق رؤية تقليدية للتعامل مع هكذا نصوص"[1]. فالحبكة في الرواية الفرنسية الجديدة تتشظى في المتن السردي إلى عدد لا يحصى من الحكايات وهذا عكس ما نجده في الرواية التقليدية التي تقوم في الغالب الأعم على حبكة واحدة، أو حدث واحد يحاول من خلال العقدة التي يحدثها فيه أن يسير بأحداث الرواية إلى نقطة انفراجها.

أما في رواية (المتلصص) لآلان روب غرييه، فنجد الرواية تنطوي على حدث أساسي هو "أن هناك فتاة قد اغتصبت وأحرقت وألقي بها في البحر"[2]. والملاحظ على هذا الحدث أنه يمكن للرواية التقليدية أن تقصه لكن الجديد مع كتاب الرواية الجديدة، ومع آلان روب غرييه في روايته هذه -رواية (المتلصص)-هو طريقة القص التي يتبع فيها الكاتب عملية الظهور والاختفاء، والغموض والوضوح، والإختصار بالحذف، والإسهاب بالتركيز على جزئيات الجزئيات... فالرواية تحكي قصة رجل "اسمه (ماتياس) يسافر للتجارة، فيأتي ليبيع سلاسل للساعات في جزيرة قريبة من اليابسة، وبعد أن يستأجر دراجة، يقوم بزيارة البيوت المنعزلة، فيرى في إحداها صورة لفتاة صغيرة يخبرونه أنها تقوم بحراسة قطيع الغنم قريبا من الشاطئ الصخري. وهنا تنقطع القصة، ونلتقي بماتياس و هو يجد صعوبة كبرى في أن يبين لإحدى زبوناته ما فعله خلال الساعة الماضية وأي منزل قد قام بزيارته، وتفوته الباخرة، فيتحتم عليه أن يبقى تلك الليلة في الجزيرة. ويلتقي في اليوم التالي بصبي كان قد رآه وهو يقتل البنت الصغيرة، ولكن هذا الصبي لا يتكلم، ويتمكن الرجل من مغادرة الجزيرة دون أن يكتشفه أحد"[3].

---

(1) Afal @ Hotmail . Com .

كلود سيمون و الرواية الجديدة ... عزيز التميمي، أفق السبت 16 يوليو 2005 مجلة أفق الثقافة – كلود سيمون و الرواية الجديدة ، عزيز التميمي. .HTM ص1.

(2) اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص 191.

(3) العودة زياد: آلان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، ص 410.

إذن من خلال هذه الرواية نجد أن الحدث يتشظى إلى مجموعة من الأحداث التي تتداخل، وتتشابك إلى درجة أن القارئ فيها لا يستطيع معرفة الحدث الرئيسي الذي تحكيه. فنجد فيها مثلا حكايات كل من: (ماتياس-بائع سلاسل الساعات-، والفتاة، والصبي، والمرأة، وحكاية الجزيرة والإعصار الذي ألم بها، ثم حكاية التحقيق في جريمة القتل...الخ).

أما رواية (الخالدة) للكاتب نفسه –آلان روب غرييه– فنجد أن الحبكة فيها تتشظى، وتتعدد إلى مجموع من الحكايا التي تتداخل وتتشابك فيما بينها والقصة تحكي "قصة أستاذ ثانوي فرنسي بتركيا (وهو القاص)، الذي يتذكر بطريقة يمكن القول عنها إنها متقطعة وغير منظم المغامرة السادية التي عاشها في بلد لا يعرف لغته مع امرأة لم يعرف أبدا إسمها الحقيقي أو عنوانها أو معلوماتها الشخصية، التي دخلت في حياته فجأة كأنها نيزك، حيث اختفت في الأخير بالطريقة المفاجئة نفسها.

بعد بحث مضن وطويل، يجدها البطل وبالصدفة في ناصية أحد الشوارع، حيث كانت علامات الخوف بادية عليها فدعته للصعود إلى سيارتها، حيث قاما بجولة ليلية طويلة. وفجأة و في وسط الطريق يتعرض لهما كلب ورجل غامض(...) تقوم المرأة بتحويل سيارتها، فتصطدم بشجرة وتموت في الحال.

بعد ذلك القاص يقوم ببحث لمحاولة فهم ما حدث في عالم لا يفهم لغته، حيث يتحدث الجميع التركية وانتهى به الأمر لشراء نفس السيارة من بائع للأشياء القديمة، أين سار على نفس الطريق ومات في نفس ظروف الحادث الأول"[1].

إذن بهذا نستطيع القول إن الحبكة في الرواية الفرنسية الجديدة موجودة لكن الجديد فيها أن الكاتب يعمل على تشظيها ضمن متنه السردي، فتتعدد وتمتزج وتتشابك وتتنافر وتتماهى... لدرجة أن القارئ، يبقى حائرا في تحديد أو معرفة الحدث الرئيسي الذي بنيت عليه الرواية أو القصة.

4-3- مفهوم الإلتزام:

يرى (آلان روب غرييه) أن مفهوم الالتزام قد لازم الرواية التقليدية ردحا من الزمن، وأن الكتابة من أجل نشر رسالة معينة قد ظهرت كحل عندما كان يفهم أن:

(1) Goldman Lucien : Pour Une Sociologie Du Roman , P 326.

"الرواية من أجل الإمتاع هي شيء تافه، وعندما غدت الرواية التي تهدف إلى أن يصدقها القارئ شيئاً يثير الشك"[1]. فالرواية التقليدية تطالب الكاتب فيها أن يكون وفيا لمبادئها، وأساسياتها، وقوانينها، وبالفعل هذا ما كان عليه. لكن الملاحظ على هذا النوع من الكتابة أن " النتائج ، بشكل عام ، لم تكن مرضية ، فإما أن يقدم لنا الأثر الأدبي عالما مانويا[*] ساذجا، أو أن نحس، برغم تركيب الأثر الأدبي الفني، بأنه قد تم بناؤه على أساس تفسير أو مدلول مسبق يراد عرضه أو إقحامه في الأثر الأدبي. وهكذا يصبح التصوير يجد ذاته شيئاً مزيفاً ولا قيمة له"[2]. وبالتالي كانت لا واقعية، وتزييفا للحقائق في الرواية التقليدية التي يضعها مفهوم الإلتزام الأدبي في الكتابة الروائية .

يقول آلان روب غرييه: "إن مفهوم الأثر الأدبي الذي أبدعه الفنان من أجل التعبير عن مضمون اجتماعي أو سياسي اقتصادي هو التزييف نفسه"[3]. فـ: (غرييه) يرى أن الأثر الأدبي الذي يكتبه الروائي من أجل أن يحمله مضامين الحياة، ومجالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وذلك بإقحام العديد من الأفكار والرؤى داخل الرواية، فإنه سيعاني من نزوع داخلي يفرض عليه ضرورة التعبير عن شيء ما موجود خارج أثره الأدبي، وهنا حسب غرييه يكون التزييف بعينه[4].

إن (آلان روب غرييه) يعبر عن مفهومه للالتزام بقوله: "الالتزام -من أجل أن يكون ذا طابع سياسي– بالنسبة إلى الكاتب هو وعيه الكامل بقضايا لغته الخاصة والاقتناع بأهميتها القصوى، ورغبته في حلها من الداخل. تلك هي فرصته الوحيدة في أن يظل فنانا"[5].

---

(1) العودة زياد : آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديدة، ص 422 .

(*) المانوية : (Manichéisme) وهو مذهب مانيس الفارسي الذي يعتمد على ثنائية الصراع بين شيئين متضادين كالخير و الشر مثلا ، و يقصد الكاتب هنا تصوير الواقع بشكل مانوي أي مبسط.

- العودة زياد:آلان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، 423.

(2) م. ن. ص. ن.

(3) م . ن . ص . ن .

(4) ينظر.م. ن. ص. ن.

(5) أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر ، ص 22.

ومن هنا كان اهتمام الكتاب في الرواية الجديدة، بالشكل، ولا تعني هنا إهمالهم للمضمون فيها لأنها بمثابة الوجهان للعملة الواحدة في الرواية، فحضورهما هو حضور تلازم. – و هذا ما سيرد الحديث عنه في العنصر الموالي.

بالعودة إلى تعريف (آلان روب غرييه) للالتزام نقول: " إنه يرى أن المسائل التي يطرحها الفن والمجتمع لا يمكن حلها بشكل مشترك، لأن الفن يبدو بالنسبة إلى العمل السياسي شيئاً ضيقاً ومحدوداً وزائداً في بعض الأحيان، وإذا حاول الفنان أن يقدم الأفكار في أثره الأدبي، فسيعاني دائما ذلك النزوع للتعبير عن شيء ما موجود خارج أثره الأدبي"[1].

إذن من خلال تعريف (آلان روب غرييه) لمفهوم الالتزام، نستطيع القول إن الروائي يأخذ من مذهب (الفن للفن). وبهذا يكون العمل الفني، والروائي منه بالخصوص، مقطوع الصلة عن الواقع الذي يعيش فيه الفرد. لكن بالرغم من فكرته هذه. نجد أن جل أعماله تتحدث الواقع بقضاياه السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية، وأين نجد هذا العمل الأدبي الذي ينفصل تماما عن واقعه الذي ينجبه والفرق الوحيد -إذن هنا- هو طريقة الكتابة، والزاوية التي يتموقع فيها الكاتب حين يريد أن ينظر إلى القضايا التي تشغله. من هنا كان الاختلاف بين (الرواية التقليدية) و(الرواية الجديدة) .

و هذا ما سيقودنا للحديث عن المفهوم الرابع البائد –مفهوم الشكل والمضمون–

فما مفهوم (الشكل والمضمون) عند (آلان روب غرييه)، وعنه كتاب الرواية الجديدة ؟

4-4- مفهوم الشكل و المضمون :

يرى آلان روب غرييه أن " المفهوم الرابع البائد هو (الشكل والمضمون) و بشكل أدق الفصل الذي يجري تقليديا بين الشكل والمضمون فليس هناك شيء مصطنع أكثر من فصل القصة عن الكتابة التي تروى بها، وذلك بأن نبحث في القصة عن مدلول عميق، وفي الكتابة عن الوسائل المستخدمة لروايتها "[2]. و(غرييه) يعمل دائما على دمج عنصري الشكل والمضمون في مفهوم واحد هو (الشكل) والذي يوليه أهمية كبرى ويجعل منه محور

(1) العودة زياد : آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديدة، ص 423.
(2) م. ن. ص 424.

الكتابة الروائية. ويرى أنه " في شكل الرواية تكمن حقيقتها، بل يكمن معناها أيضا، (معناها العميق) أي مضمونها [و] الحديث عن مضمون الرواية وكأنه شيء مستقل عنها، يعنى محو هذا اللون الأدبي كله من عالم الفن. وذلك أن العمل الفني لا يتضمن شيئا بالمعنى الدقيق للكلمة.[ويضيف] إن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله، وإنما لديه أسلوب في القول(...) ودليل المؤلف هو أن الأسلوب هو غالبا ما يتبقى من أعمال كبار الروائيين"[1].

من هنا كان (آلان روب غرييه) وجماعته يولون الاهتمام الأكبر(للشكل). ومنه اللغة التي تكتب بها الرواية، والأسلوب الذي تقدم به، مزيحين بذلك عنصر (المضمون) الذي وضعوه في الدرجة الثانية، أي بعد اللغة ليصبح في الأخير جزءاً منها، متماهيا فيها، وبالتالي يصبح حضور (الشكل) يستلزم حضور (المضمون)، حضور تكامل في العملية السردية الروائية لا حضور تنافر و نشاز.

إن الرواية الفرنسية الجديدة تركز على(الشكل) ومنه اللغة كثيراً هذا دون إهمالها الكلي للموضوع أو المضمون. فالقارئ في الرواية الجديدة يجد نفسه حائراً حيال هذه الكتابات التي تضعه في متاهات لا يعرف في بعض الأحيان أولها من آخرها فنجده يجد صعوبة في التوصل إلى مضمونها الذي يكاد يكون ألغازا، ففي رواية آلان روب غرييه (المتاهة) مثلا، يجد القارئ نفسه أمام مجموعة من الألغاز. فالرواية "تروي في بادئ الأمر قصة جندي مجروح وجد في مدينة لا يعرفها، ويلتقي بصبي في إحدى المقاهي، ويركز الكاتب على هذين المشهدين أكثر من خمس مرات بأسلوب إنشائي جديد، ثم نتوه في خضم من الألغاز"[2]. من هنا كانت الغرابة، والصعوبة التي اكتنفت العديد من القراء وذلك من خلال عدم قدرتهم على فهم هذه الكتابات الجديدة، فاللغة فيها تتماهى بين اللغة النثرية، واللغة الشعرية، وهي تختلف عند كتاب هذه الحركة، كما يمكن لها أن تختلف في أعمال الكاتب الواحد.

(1) أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص 22، 23.
(2) حاج معتوق محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني –بيروت-، ط (1) 1994، ص338.

إن الكاتب في الرواية الجديدة يعتمد "أساسا، على اللغة واللعب بها، والتصرف في نسجها وإقامة كل جماليات الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى أو كادت "[1].

أما إذا عدنا إلى مضامين الرواية الجديدة فإننا نجدها توسعت، وتشعبت فـ " لم تعد هناك موضوعات مباحة وأخرى محرمة. ولم تعد هناك موضوعات لائقة و أخرى غير لائقة. الإنسان في الرواية الجديدة يتحدث بصراحة عن كل شيء: الدين، والسياسة، والسلطة، والأخلاق، وأسرار الدولة والعائلة. لم تعد هناك حصون منيعة لا يدخل الروائي إليها. أما الجنس فيلعب الروائيون الجدد به كما يلعبون بالنار، باختصار انتهكت الصراحة كافة القيم الأخلاقية، وأصبح اللامعقول قاعدة يلتزم بها الإنسان، قاعدة مؤداها أن العالم الذي تعيش فيه عالم غير معقول يفضي إلى العدم "[2]. وإليك بعضا من هذه النماذج :

إن رواية (التعديل) لميشال بوتور " التي لا تعدو كونها مونولوجا (حوارا) داخليا يدور في رأس رجل يسافر من باريس إلى روما كي يتصل بحبيبته التي كان قد انقطع عنها، والتي هي في انتظاره هناك الآن. وفي خلال السفر تتداعى مشاعره الخاضعة لتحولات مستمرة يراقبها بعين داخلية بصيرة ومتيقظة، وفي غضون هذا التداعي تخضع ذاته لتحولات أو لتبدلات شتى. فهو يحاول أن ينفصل عن حياته المنصرمة. ويحاول أن يستشف جوهر حياته(...)، ويكشف من خلال تداعيات الماضي والمستقبل، أنه لم يحب الفتاة التي يتجه إليها الآن أبداً، لم يحبها قط في الماضي ولا هو يحبها الآن، وربما كان كل الذي أحبه هو مدينة روما نفسها، أو بعض مشاهدها ووقائعها. ولذا فإنه يقرر العزوف عن متابعة المهمة التي أوكلها إلى ذاته، ويقرر أن يقلع عن فكرة إعادة الاتصال بالفتاة. وبذلك يبرهن الكاتب على أن الأشياء، أو الكائنات، بما فيها النفس، تعيش سلسلة من التغيرات الحادة التي لا تحتاج إلى صورة الزمن، غلاف الأشياء البليد "[3].

---

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص 28.
(2) أحمد أسعد سامية : في الأدب الفرنسي المعاصر ، ص14 ، 15.
(3) اليوسف يوسف : الرواية الفرنسية الجديدة، ص 193.

إذن، تتعدد مواضيع ومضامين الرواية الجديدة بتعدد واختلاف كتابها. كل حسب نظرته والشيء الوحيد الذي يحاولون الاتفاق فيه هو (الصراحة) التي يحاولون من خلالها تعرية الواقع ومن خلاله الذات الإنسانية. وإلى جانب هذه المفاهيم البائدة التي عَدَّدَهَا (آلان روب غرييه) في مفهوم الشخصية، ومفهوم القصة، ومفهوم الالتزام، ومفهوم الشكل والمضمون. كما توجد تقنيات أخرى استخدمها كتاب الرواية الجديدة في متونهم السردية، ونذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر تقنيتي الوصف والزمن.

4-5- الوصف :

لقد اهتم كتاب الرواية الفرنسية الجديدة بعنصر الوصف، وحاولوا إخراجه من فضاء تقريب الصورة وتوضيحها إلى فضاء الخلق والإبداع. يقول ج.ريكاردو(J.Ricardo): " أما الآن فلا يحاول [الوصف] إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة "[1]. وبالتالي حاولوا إخراجه من فضاء تحديد الأمكنة، كمكان تتحرك فيه الشخصية، إلى فضاء آخر يهتم بوصف الجزئيات وصفا دقيقا تكاد الأشياء تنطق من خلاله.

إن الكاتب في الرواية الجديدة يبدأ بوصف شيء، أو مكان ما في الرواية، ثم يتوقف لينتقل إلى وصف شيء آخر وقعت عينه عليه، ليعود إلى الوصف الأول الذي بدأه بعد عدة صفحات، أو عدة أسطر... كما قد لا يعود للشيء الذي وصفه في بداية الرواية، وهكذا تنقل الرواية الجديدة مجموعة من الصور المجزأة لتترك للقارئ مهمة إعادة تركيبها.

يعتبر (آلان روب غرييه) من بين أهم الكتاب في الرواية الجديدة الذين اهتموا بعنصر الوصف؛ فبعد أن كان في الرواية التقليدية وسيلة لتحديد الأمكنة في الفضاء السردي الروائي، ووسيلة لإبراز ملامح الشخصية، وكذا نقل الواقع... جاء كتاب الرواية الجديدة و حاولوا أن يجعلوا منه وسيلة للخلق و الإبداع . إذ إن الكاتب بعمليات الوصف هذه يختار أكثر الجزئيات تميزاً أو حتى التي لا تبدو لها أهمية[2]. ففي روايته (الغيرة) - مثلا– ينقل الكاتب أحداثها عبر فقرات وصفية دقيقة، تهتم بوصف جزئيات الأشياء فيها

(1) ريكاردو جون : قضايا الرواية الحديثة ، ص 166.
(2) ينظر: ريكاردو جون : قضايا الرواية الحديثة ، ص 137.

(وصف الحشرات، لباس المرأة، حركاتها –الزوجة (×)-، وصف أثاث المنزل من كؤوس، كراسي، طاولات ...).

يقول (آلان روب غرييه) فيها –أي في رواية (الغيرة)[*]: "و فجأة عقفت الحشرة جسمها وأخذت تنحدر منحرفة إلى الأرض بكل ما في أرجلها من سرعة على حين كانت المنشفة المكورة(...) تنقض عليها بسرعة أعظم، وتكمشت اليد ذات الأصابع الدقيقة بمقبض السكين لكن قسمات الوجه لم تفقد شيئا من ثباتها، ثم أزاح (فرانك) المنشفة عن الجدار وانتهى بأن سحق برجله شيئاً على البلاط على أسفل الجدار"[1].

ويقول في وصفه لحركات الزوجة: "الحجرة فارغة ويمكن أن تكون (آ) قد فتحت الباب ولم يحدث صوتا، وربما تكون قد خرجت الآن، كما يمكن أن تكون ما زالت بداخل الدار"[2].

ويعلق اليوسف يوسف على عنصر الوصف في الرواية الجديدة، وفي رواية (الغيرة) بالخصوص على سبيل التميز في استخدام هذه التقنية، بقوله : "نلاحظ أن غاية الوصف في الرواية الجديدة هو الإيحاء بمعنى محجوب لا يتيح له الكاتب أبدا أن يظهر على السطح، الشيء الذي يجعل من الوصف خلقا للمعنى وتحديد الأعماق (...). ولعل مما هو بارز الوضوح في رواية (الغيرة) أنها تنجز بعدها النفساني، كالروايات الجديدة جملة، من خلال الدقة في تصوير الأشياء الصغيرة التافهة، ومن خلال التمركز على وقائع طفيفة وأشياء صغيرة، ما كان الروائيون التقليديون ليهبوها أي اهتمام فلطالما لفت فصلها السابع انتباه النقاد في فرنسا. وذلك بسبب من إيغاله في الدقة الوصفية ومن قدرته على الإيحاء بتحليل الداخلية و تجليتها عبر تحليل الأشياء تحليلاً وصفياً ممعناً في التعامل مع التفاصيل الدقيقة.

ففي هذا الفصل يجلس الزوج وينتظر زوجته ريثما تعود من المدينة بصحبة عشيقها. وفي غضون هذا الانتظار الذي يتم ليلا يأخذ بوصف الكائنات، ولا سيما الأنوار والأصوات

(*) Alain Robbe Grillet: La Jalousie , ed de Minuit, Paris 1959.

(1) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الدبين الفرنسي و المغاربي ، ص69 ، 70 .

(2) م. ن. ص 70.

بدقة موغلة في التدقيق بحيث نشعر أن (...) هوية الأشياء الخارجية هي هويته الداخلية نفسها "[1].

ويضيف: "ومع مؤلف (الغيرة) يدعي أنه يرفض إضفاء الداخل على الخارج أو الذات على الموضوعات، فإنه في الحقيقة، وفي هذه الرواية على الأخص، لا يفعل شيئاً سوى سلسلة طويلة من الإضفاءات،(...)إن كل جزئية في رواية(الغيرة)تحيل على ما ليس هي. وتؤول إلى مزدلف داخلي عميق، وهذا هو سر نجاح تلك الرواية. وبذلك يمكن تفنيد مبادئ غرييه من نتاجه نفسه"[2].

إذن، من هنا كان الوصف في الرواية الفرنسية الجديدة، يختلف جذريا عما كان عليه لدى الروائيين التقليديين، فقد مورس الوصف بكثرة في روايات القرن التاسع عشر، وكان هدفه كما يرى آلان روب غرييه هو: " زرع الديكور وتحديد إطار الحدث وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات. [إن] الوصف في الرواية الجديدة لا يكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها"[3].

لما سئل (آلان روب غرييه) عن وصفه للأشياء في أعماله الروائية " أجاب بأنه لم يصوِّر إلا الحياة المعاصرة المليئة بالأشياء. فأينما اتجه الإنسان المعاصر إلا وجد الأشياء والصور تحيط به: اللوحات الإشهارية، الآلات الإلكترونية، الكهرومنزلية. لقد أصبح الإنسان المعاصر يحتاج إلى كمية كبيرة من الأشياء لكي يعيش حياة عادية. ولقد وقف روب غرييه ضد تفسير الماركسيين الذين يرون في كتاباته تمرداً ضد لاإنسانية المجتمع الرأسمالي المصنع، ويوضح بأن الماركسيين يتخذون موقفا من الواقع بينما يكتفي هو بخلق عالم خيالي، لا يطلق عليه أحكاما بل يكتفي بتسجيله كواقع أساسي. ويؤكد على أنه كاتب موضوعي وواقعي"[5]. و بهذا تصبح الحياة المعاصرة في كتابات آلان روب غرييه وكأنها

---

(1) اليوسف يوسف : الرواية الفرنسية الجديدة ، ص 199 ، 200.
(2) م . ن ، ص 200 ، 201.
(3) يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1989 ، ص 67.
(5) ساري محمد : نظرية السرد الحديثة ، ص 47.

عالم الأشياء لا غير، فهي التي تتحكم، وتسيطر على حياة الأفراد فيها. من هنا كانت أذسنة المكان الذي تكون الأشياء فيه هي الناطق البديل عن الشخصية في الرواية.

إن الوصف أو التصوير في الرواية الجديدة خرج إلى فضاءات جديدة كان من أهمها (التصوير الجنسي)، والذي ركز عليه معظم كتابها، فغاصوا وأسهبوا في تصوير العلاقات الجنسية. فلقد تحدث (آلان روب غرييه) في رواياته عن الجنس، كما أسهب في تصويره ونقله. ففي رواية (الغيرة) كان ينقل تلك الممارسات الجنسية التي كانت بين الزوجة(x) وعشيقها، وبينها وبين زوجها...الخ .

أما في روايته (المتلصص) فكان يصور العلاقات الجنسية في أدق تفاصيلها من خلال نقله لصورة تلك الفتاة التي قام (ماتياس) –بائع الساعات– باغتصابها، وممارسة ساديته المريضية عليها. (فماتياس) في الرواية ما هو إلا شخص مريض "سادي أصيبت قواه الجنسية بنوع من التلف ، فتحولت طاقته الليبيدية إلى طاقة تدميرية، تتلذذ بالقتل"[1] .

أما الروائية " كريستيان روشفور (Kristian Rauchfaur) من خلال روايتها (راحة المحراب)، فتحاول كسر تلك الصورة التقليدية للجنس التي تعود عليها القارئ في الرواية التقليدية. وفي روايتها هذه أيضا تحاول الاختلاف عن كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، وذلك بمحاولتها إخراج الممارسات الجنسية إلى فضاء آخر مليء بالحب الذي ينتهي بالزواج –الرابط الشرعي لهذه العلاقة-. فمن خلال روايتها (راحة المحراب) تحكي قصة "شاب يحاول الانتحار فتنقذه فتاة وترتبط به عبر علاقة غرامية، ولكنه ينغمس في الشراب، وينغمس في حبه لها وكذلك تراه يمارس عليها شيئاً من السادية المجحفة فلا يزيدها ذلك إلا ارتباطاً به، بيد أن الفتاة تنتصر عليه وتخلصه من الخمور، وترتبط به عبر الزواج"[3].

أما فيما يخص وصف وتصوير الفضاء الروائي، فنجد "أعمالا روائية أخرى كثيرة يولي فيها المؤلفون أهمية خاصة. فكاتب هذا اللون في الروايات يعتني بتسجيل الأشكال،

(1) اليوسف يوسف : الرواية الفرنسية الجديدة ، ص 191.

(3)اليوسف يوسف : الرواية الفرنسية الجديدة ، ص 197.

والألوان، والأصوات، والأبعاد وجميع الجزئيات تسجيلا دقيقا، بما يوهم بوجود الديكور المصور في الرواية وجوداً حقيقيا "[1].

والكاتب في الرواية الجديدة لا يحاول نقل الواقع أو عكس حيثياته ضمن العمل السردي. يقول (آلان روب غرييه) في هذا الإطار: "أنا لا أنسخ الواقع بل أبنيه وأكونه، إنه الطموح القديم الذي راود فلوبير، بناء شيء انطلاقا من اللاشئ، شيء، يعتمد على نفسه ولا يتكئ على أي شئ آخر"[2].

من هنا كان يحلم الروائي في الكتابات التجديدية ببناء وإبداع عوالم جديدة. وهذا ما حاوله كتاب الرواية الفرنسية الجديدة من خلال التقنيات والعناصر الفنية التي اعتمدوها (التشيؤ، والأنسنة، وتشظي الحبكة، وتهشيم الزمن...) – وهذا ما سيرد الحديث عنه في العنصر الموالي-.

4-6- الزمن:

يعد الزمن من بين أهم العناصر التي ارتكزت عليها الرواية التقليدية وتنوع الزمن فيها بين الماضي، والحاضر، والمستقبل مع بعض التداخل في بعض الأحيان طبعاً. ولقد قسمت (سيزا قاسم) في كتابها (بناء الرواية) الزمن إلى " أزمنة خارجية (خارج النص)، وزمن الكتابة زمن القراءة، وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية (داخل النص) الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، مدة الرواية، ترتيب الأحداث "[3]. ولقد سلط الروائيون والنقاد جل اهتمامهم على الزمن الداخلي، وهذا ما نجده عند كتاب الرواية الفرنسية التقليدية.

أما إذا رجعنا إلى الرواية الفرنسية الجديدة، فنجد الزمن تغير لأنه أخذ أبعاداً أخرى، فأصبح بذلك زمناً مهوشاً، محطماً مقطعاً، لا تكاد تقبض عليه " لأن الفضاء هنا [أي في الرواية الجديدة] يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، والآني لا يعترف بالمستقبل"[4].

---

(1) جنيت ... و آخرون : الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق - المغرب – ط 2002،ص 28.
(2) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، ص 71.
(3) قاسم سيزا : بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة و النشر – بيروت – ط1 1985 ، ص 33.
(4) يقطين سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص 68.

فالرواية هنا أصبحت وكأنها لا تخضع لمكان محدد، ولا زمان معين، فهي رواية اللازمن لأن أحداثها أعدمته، و قتلته من خلال تحطيمه، وتغيير تسلسله الطبيعي، فأصبح بذلك يتسارع، ويتباطأ من خلال تلك الوقفات الوصفية الطويلة في الرواية، كذلك نتيجة استعمال التقنيات السردية الحديثة من (مفارقات سردية) كالاسترجاع والاستشراف، و(المدة أو الديمومة) بعناصرها (الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة...الخ).

إن الزمن في الرواية الجديدة، يتعدى على الفضاء، ويحاول كل واحد منهما أن يحد من سلطة الآخر، والزمن يحطم نفسه بنفسه، وهكذا تتلاشى فاعليته ليحل مكانها زمن نفسي، أو زمن إنساني. يقول (آلان روب غرييه): " زمن الرواية هو الزمن الإنساني، ولا علاقة له بزمن ساعات التوقيت، أي لا علاقة له بالتسلسل الزمني الكلاسيكي في الرواية التقليدية "[1] . فلقد ألغي التسلسل الزمني في الرواية الجديدة، وألغيت فاعليته مع كتابها لأنهم رأوا في تهشيم وتحطيم، وعدم فاعلية الفرد في القرن العشرين سقوطاً للكثير من المبادئ والقيم التي اعتقدوا بها ردحا من الزمن، وهذا ما استدعى إعادة النظر في الكثير من الأشياء، وخاصة الآثار الفنية الأدبية ومنها الرواية التقليدية بالخصوص.

يرى (جيرارجنيت) أن دراسة الترتيب الزمني في رواية ما تعني "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو

المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك . ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى كروايات آلان روب غرييه التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشاً عمداً"[3].

(1) العودة زياد : آلان روب غرييه و قضايا الرواية الجديدة، ص 430.

(3) جينيت جيرار : خطاب الحكاية – بحث في المنهج -، تر. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الإختلاف – الجزائر- ، ط(3) 2003، ص 47.

فلقد رأى كتاب الرواية الجديدة في هذا التشويش نقلا للحياة المعاصرة التي تتخللها الاظطرابات.

ويرى (ميشال بوتور) في هذا الإطار، " صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان، وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة، إلى التقطعات والوقفات وأحيانا، القفزات التي تتناوب على السرد"[1].

أما آلان روب غرييه فيعلن " بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[2].

من هنا كانت لكتاب الرواية الجديدة طريقتهم الخاصة في توظيف الزمن الذي أصبحت له أبعاد خاصة ضمن متونهم السردية. ففي رواية (التعديل) لميشال بوتور نجد أن السرد فيها يخرج "عن النسق الزماني المعهود في الرواية التقليدية، فاتجاه الزمن يسير نحو الانكسار، حيث تبدأ الرواية مثلا بالحديث عن الرحلة التي يقوم بها الراوي باتجاه روما وتخرج عن الحياة التي يقضيها رفقة صديقته (سيسيل)، كما أن هناك حكاية الرحلة في القطار، وتخيله للعلاقات التي يمكن أن تحدث بين الشخصيات الموجودة فيه، وهذا الركام السردي كله يأتي ضمن زمن مشوش يدفع إلى الإحساس بانعدام المركزية؛ فالعودة إلى الماضي موجودة وتتجسد عن طريق رواية الحياة السابقة و المغامرات مع الصديقة والزوجة، وهو ما يجعل الزمن يأخذ منحى غير واضح الاتجاه، إذا لم نقل بدون اتجاه، حتى وإن كان في بعض المقاطع السردية يتحدث عن حياته التي يود أن يبنيها رفقة سيسيل"[3].

الشكل (01) : [*]

- تجربة مع سيسيل
- تصور لعلاقات الناس

(1) بحراوي حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي – بيروت- ط 1990 ، ص 112.
(2) م . ن . ص . ن .
(3) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، ص 80.

إذن، من خلال هذا الشكل التمثيلي للسيرورة الزمنية في رواية التعديل نلاحظ أن "كل الأفعال وأزمنتها وكل الحالات الواردة ضمن الأنساق السردية مشوشة ومهمشة، ومشوهة، إنها لا تتكتل ضمن مركزية زمانية، ولا تتلاقى ضمن عقدة واحدة، لكنها تروى من طرف السارد، مما يجعل ورودها متعلقا بزمن الكتابة أي زمن الكاتب وهو الحاضر، ولعل كل هذا يتماشى مع ما ذهب إليها بوتور ذاته، فالإنسان في رأيه لا يعيش الزمن المتصل إلا نادرا وشكل السرد المعبر عن ذلك يأتي دفعات وفي صورة مد وجزر يعتريه تقاطع زمني أفقي وعمودي "[1].

فالزمن في الرواية الفرنسية الجديدة أخذ منحى مغايراً خالف فيه زمن الرواية التقليدية بحيث أصبح مع كتاب الرواية الجديدة زمنا مهوشا، مقطعاً، مجزأً، غير مرتب، ومتشظيا.
فمن خلال المبادئ التي قامت عليها الرواية الفرنسية الجديدة والخصائص التي ميزتها عن نظيرتها التقليدية. نرى ميلاد علاقة جديدة بين (النص الروائي والقارئ)، هذا القارئ الذي

(*) ينظر. م. ن. ص 80.
(1) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، ص 81.

لم يعد ذلك المتتبع للأحداث التي يرويها الكاتب، بل أصبح لزاماً عليه أن يتدخل بفكره، وخياله، ليحلل ويركب، ويفسر... كي يستطيع أن يصل إلى فهم أحداث الرواية من خلال إيجاد ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بين أحداثها.

إن القارئ في الرواية الفرنسية الجديدة، أصبح بمثابة المؤلف الثاني للرواية بعد كاتبها الأول، والرواية قد تبدأ من نهايتها لتصل إلى البداية أو العكس، كما قد تبدأ أحداثها من الوسط لتبدأعمليات المد والجزر بين بداية الأحداث ونهايتها. وذلك باعتماد تقنيات الاسترجاع، التنبؤ، والاشراف...الخ. أضف إلى ذلك النهايات المفتوحة التي انطوت عليها معظم الروايات الجديدة. من هنا نجد أن الجاهزية التي كانت تقدمها الرواية التقليدية قد نسفتها الرواية الجديدة لتحل محلها روايات تتشظى الحبكة، وتهشم الزمن، وتعتم المكان، وتمارس الجنس عبر حرفيتها، وتشئ الشخصية وتهشمها[1]، وتجعل من الوصف راحلة تمطيها[2] ، هذا بالإضافة إلى إقحامها للقارئ ضمن الأحداث ليجد نفسه بطلاً من أبطالها، أو شاهداً على مغامراتها، فكأن المؤلف يعقد اتفاقاً مع القارئ، فبمجرد أن ينتهي من كتابته للرواية، ينفصل عنها -مؤقتا- ليسلمها للقارئ، الذي يحاول تفكيكها لإعادة بنائها من جديد بلغته، ومفاهيمه الخاصة.

إذن، لقد تغيرت الرواية الفرنسية التقليدية إلى نوع آخر من الكتابة أطلق عليه مصطلح: (الرواية الجديدة) ولقد عمل كتابها وعلى رأسهم (آلان روب غرييه) على تطوير بعض خصائصها أو بمعنى آخر (تدمير بعض مبادئها). وهنا لا نقصد أن الرواية التقليدية لم تكن متطورة بل المقصود هو التجديد الذي طرأ على بعض خصائصها مثل (الحبكة، والشخصية، والوصف، والزمان، والمكان...الخ).

وعليه فإن الرواية الجديدة في ظل كل هذه التغيرات لم تنفصل عن واقعها –كما زعم بعضهم - بل على العكس نجد أن كتابها حاولوا التعبير عن واقعهم، ومجتمعهم، والحالة الفنية أو الفكرية التي كانت في تلك الفترة. ففي تشظي الحبكة، وتشئ الشخصية وإهمال

(1) ينظر. مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية ، ص 53 ، 54.
(2) ينظر. اليوسف يوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص 185.

ملامحها، والغرق في الوصف، وتهشيم الزمن، و تعتيم الأمكنة أو الفضاءات، تعبير عن هذا المجتمع وواقعه الذي شهد ملامح الضياع والتيه التي ألمت بإنسان القرن العشرين.

إذن، وفي خضم كل هذا، وجدت الراوية الجزائرية، والمكتوبة منها بالعربية خاصة، الفضاء الرحب، والقالب الفني المفقود الذي بحثوا عنه طويلا لاحتواء مأساة عصرهم. فحاولوا أن ينسجوا روايات على نمط الرواية الفرنسية الجديدة في البداية. في حين كانت الظروف مهيأة لاحتضان هذا النوع من الكتابات ليتخطوا بعد ذلك مرحلة التقليد إلى مرحلة الإبداع. وبالتالي ظهرت كتابات عدت في مصاف الآداب العربية، والعالمية.

فظهرت بذلك (الرواية الجزائرية الجديدة) بنوعيها، المكتوبة باللغة الفرنسية، والمكتوبة باللغة العربية بالخصوص. وباعتراف من الفرنسيين أنفسهم فلقد عدّ كاتب ياسين[1] ضمن قائمة رواد الرواية الفرنسية الجديدة . برائعته (نجمة)[*]- Nedjma -.

إذن :

- ما هي الرواية الجزائرية الجديدة ؟
- ما هي عوامل ظهورها ؟
- و ما هي أهم الأقلام الروائية التي احتضنتها ؟
- و ما هي أبرز المبادئ والخصائص التي قامت عليها هذه الكتابات ؟

II- الرواية الجزائرية الجديدة:

يعتبر الفن الروائي من بين أهم الفنون النثرية التي عرفها الأدب العربي فـ "منذ مطلع السبعينات وبداية الثمانينات بدأت تشكل التجربة الروائية في بلدان المغرب العربي، [ومنها الجزائر -باعتبارها موضوع البحث-]. ظاهرة أدبية جديرة بالاهتمام والبحث وقد كانت قبل ذلك وعلى امتداد الستينات لا تتجاوز المحاولات الفردية المتناثرة المغرقة في الذاتية من خلال كتابة السير الذاتية أو المتضمنة لمكونات السير ذاتي من خلال الارتداد

(1) قريبع رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي، ص 47.

(*) Kateb Yassine : Nedjma, le Seuil Paris, 1956.

إلى الماضي القريب أو البعيد وإحياء أحداثه ووقائعه، بطولاته وانكساراته في خطاب سردي تقليدي يشكو قصور الرؤية الفنية في الغالب"[1].

من هنا نستطيع القول إن رواية الستينيات هي غير رواية السبعينيات، والثمانينيات، من حيث النضج الفني، والرؤية الفكرية. وربما كان للأوضاع السياسية خاصة، الثقافية، الاجتماعية، والاقتصادية... الدور الفعال، والمؤثر في ولادتها، ونضجها الفني، هذا النضج الذي اختلف وتعدد بين بلدان المغرب العربي، وتعداه حتى إلى الكتاب فيما بينهم.

- والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو، كيف نشأت الرواية العربية؟

إن بداية نشأة الرواية العربية تاهت بين أقلام النقاد والباحثين الذين اختلفوا في تحديد البدايات الأولى لنشأتها، وانبعاثها فكان أن انقسموا إلى ثلاثة اتجاهات:

الاتجاه الأول: ويرى معظم الباحثين[*] فيه أن نشأة الرواية العربية كانت نتيجة تأثرها بالآداب الغربية مع بدايات القرن التاسع عشر، وتجلى ذلك في صورة روايات منقولة عن الآداب الأوربية في البداية، ثم تطور هذا إلى محاكاة لبعض قوالبها، وأشكالها الفنية. وبهذا تدرجت الرواية العربية حتى استوت على عودها.

الاتجاه الثاني: ويرفض أصحاب هذا الإتجاه الرأي السابق، -رأي أصحاب الإتجاه الأول- وحجتهم في ذلك أن الرواية العربية نقية النشأة، فهي وثيقة الصلة بالتراث العربي، وهذا ما تؤكده السير الشعبية القديمة، والتي عرفت السرد منذ عهود القديمة.

الاتجاه الثالث: وأصحاب هذا الاتجاه يتقاطعون مع الاتجاه الثاني في أن الرواية العربية وثيقة الصلة بالتراث العربي الذي نشأت منه، لكن الملاحظة على أصحاب

---

(1) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، - المغرب – ط (1)1999 ص 23.

(*) هؤلاء الباحثين هم:

- ادريس سهيل في محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العالمية بالقاهرة، ط 1957، ص5.
- محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث ص9.
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط (3)، ص 501 وما بعدها...
- ينظر. أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية، وتأثيرها عند العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر- ط1989 ، ص 23، 24.

هذا الاتجاه أنهم ذهبوا إلى أبعد من هذا. ولقد دفع حماس أحد الباحثين(**) إلى القول القصص المحكي عن طريق الرواية الشفوية، ويذهب إلى القول أيضا أن أول إنتاج قصصي أوربي تمثل في كتابين للأمير (خوان مانويل) (Kjuan Manel 1282-1382) ولقد أخذ قصصهما من التراث السردي العربي، من قصص كليلة ودمنة بالخصوص هذا بالإضافة إلى مصادر عربية وشرقية أخرى[1].

أما فيصل دراج فيؤكد في كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية) أن الرواية العربية نشأت في شرط تاريخي مختلف، يفتقر إلىالعلوم الحديثة وتكاملها (...) ولذلك كان على هذه الرواية في زمن البدايات، كما في الأزمنة اللاحقة، أن تذهب في مسار خاص بها، (...) كان على هذه الرواية، وفي فضاء اجتماعي تنقصه العلوم الحديثة وتكاملها، أن تنشئ ذاتها وبشيء من التلعثم والصمت، بنظرية خاصة بها ".[2]

بالفعل لقد عمل كتاب الرواية العربية على تطوير هذا الفن النثري ولقدم مال العديد من الروائيين في الوطن العربي إلى الجنس الروائي، ليصبح هذا الأخير شبه مهيمن في الأدب العربي المعاصر. والجزائر باعتبارها قطعة من خارطة العالم العربي، ولامتيازات ثقافية وحضارية، وأخرى تاريخية وإيديولوجية نجدها قد عرفت هي الأخرى ضمن مخزونها الثقافي الكتابات النثرية بأشكالها المختلفة "مثل المقال الأدبي، والقصة القصيرة والمسرحية "[3] وصولا إلى (الرواية). هذا الفن الأدبي النثري الذي تأثر به كتابنا وحاولوا محاكاته، والنسج على منواله، ليتجاوزوا ذلك عبر كتابات بعضهم إلى درجة الإبداع فيه.

إن الرواية الجزائرية " حديثة العهد بالظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة، [ولقد] (...) اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي، فإذا ما استثنينا المحاولات الأولى

(**) محمود علي مكي: الفن القصصي المعاصر بإسبانيا، مجلة الفكر الكويتية، ع3، 1972.
- ينظر. م.ن. ص24.

(1) ينظر. أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية، وتأثيرها عند العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، ص 23، 24.

(2) دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب-، ط1999،ص6.

(3) ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب –الجزائر- ط 1983، ص 198.

البسيطة المتمثلة في غادة أم القرى [لأحمد رضا حوحو]، والطالب المنكوب لـ[عبد المجيد الشافعي]، والحريق لـ[نور الدين بوجدرة]. فإن ريح الجنوب لـ[عبد الحميد بن هدوقة] تبقى تلك الرواية الناجحة التي أعلنت البدايات الحقيقية للرواية الجزائرية باللغة العربية "[1].

وتعتبر الظروف السياسية والتاريخية التي عاشتها الجزائر السبب الرئيسي في ذلك الركود، والتأخر عن الركب الحضاري، والثقافي العربي والعالمي، فالسياسة الاستعمارية التي مورست على الجزائريين – سياسة التقتيل، والتجويع، والتجهيل؛ كانت السبب الرئيسي، الأول والأخير في هذا التأخر. يقول (سيسيل إيمري) ،وهو باحث فرنسي، : "يوجد اليوم في قطر الجزائر بعد مائة عام ونصف من انتصابنا فيه 82% من الأميين الذين يجهلون القراءة والكتابة "[2].

أضف إلى ذلك أنه لم توجد نماذج روائية أو قصصية متوفرة في الساحة الأدبية للأخذ منها، وذلك نظرا لسياسة العزلة التي فرضتها فرنسا على الشعب الجزائري ومثقفيه.[3] لكن رغم كل هذا " تعتبر الجزائر وأدبها تجربة فريدة في تاريخ الآداب القومية"[4].

يقول (عبد الله ركيبي) : إن الجزائر عرفت النص القصصي مع " بدايات هذا القرن [القرن العشرين]حتى العشرينات منه "[5]، لكن رغم هذا نجد من النقاد من يرفض هذا التاريخ كانطلاقة، أو ولادة للفن القصصي، يقول سيزا قاسم إنه: "من التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شئ إذ إنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة (...) وقد أشار مؤرخو الأدب الإسباني إلى إمكان تأثير فن المقامات العربية في مولد فن جديد من الأدب الإسباني المعروف باسم القصة

(1) فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر –الجزائر-، ط 2000 ، ص3.
(2) ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، ص165.
(3) ينظر: م. ن. ص 200.
(4) محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيدا -بيروت-، ط 1967، ص4.
(5) ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، ص162.

البيكارسية (وهو تعبير يصعب ترجمته بدقة وإن كان أقرب ما يقابله بالعربية هو قصص الشطار) "[1] .

إذن، إن الفن القصصي العربي قديم النشأة والظهور، ومتأصل الجذور في الفن السردي العربي، ومنه الجزائري، هذا دون أن نفكر أننا تأثرنا بالآداب الغربية والعربية على حد سواء، فنجد أن كتابنا الجزائريين قد أنتجوا " الرواية في عز التحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها المجتمع خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أي في تاريخه المعاصر، ظهرت الرواية باللغة الفرنسية، وقد قارب النضج مبكرا نظرا لما أحرزته الثقافة الفرنسية نفسها من تطور في هذا المجال (...) أما الرواية باللغة العربية فقد تأخر نضجها إلى فترة ما بعد الاستقلال أي إلى مستهل السبعينات وكان من بين هؤلاء الرواد القاص عبد الحميد بن هدوقة "[3]. وقلدوا الرواد أمثال: (عبد الكريم غلاب، وغادة السمان، ونجيب محفوظ، ومحمد زفزاف...) ولم يكتفوا بالتقليد فحسب، بل تعدوا هذا إلى درجة التميز والتفرد.

أما في الغرب فالتأثر هنا كان فيه نوع من الغرابة؛ يقول عبد الله ركيبي، إنه بدل أن تتأثر الرواية الجزائرية تأثرا مباشرا بالرواية الغربية وخاصة الفرنسية منها، نجدها اتخذت "موقف المدافع (...) فلم يظهر من رجال الفكر والأدب من يدعو إلى الاستفادة من الأدب العربي"[4]. بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد فشل الاستعمار الفرنسي خاصة... تقلبت الموازين والرؤى، فنجد أن الكاتب الجزائري أدرك ضرورة الأخذ من الآخر، والتفتح عليه، لا التماهي فيه، وذلك لإعادة بناء، وإحياء التراث والثقافة الجزائرية.

---

(1) أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية، -دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1998، ص 18.

(3) بورايو عبد الحميد: أشكال التعبير القصصي الجزائري بين العقافة والمعاصرة، مجلة النقد العربي المعاصر – المرجع والتلقي-، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته، المركز الجامعي -خنشلة- ، 22، 23 مارس 2004، دار الهدى والطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، -الجزائر- ط 2004، ص 1.

(4) ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 166.

إذن، ظهرت بذلك على الساحة الأدبية والفكرية كتابات باللغة الفرنسية، وأخرى باللغة العربية استطاعت أن تكون لنفسها مكانة، وتكون في مصاف الآداب العربية والعالمية. فعاصرت " (سنوات 1952، 1953) انبثاق فجر القصة الجزائرية الحديثة [وهي السنوات التي انبثق فيها فجر الرواية الفرنسية الجديدة] فقد ظهرت تلك الفترة قصة (البيت الكبير)، لمحمد ديب و(الهضبة المنسية) لمولود معمري، و(الأرض والدم) لمولود فرعون، وكذلك (ابن الفقير للكاتب نفسه) "[1]. وهكذا حاول هؤلاء الكتاب أن يعطوا صورة للجزائر من خلال أعمالهم، فثلاثية محمد ديب (البيت الكبير، والحريق، والنول) -مثلا- حاول الكاتب من خلالها أن " يخط لنا مسيرة نشأة وتوحيد، وتعميق الوعي القومي لدى الشعب الجزائري. إنها -كما يقول (آراغون)-مذكرات الشعب الجزائري بل إن المكتبة الوطنية للجزائر هو محمد ديب"[2].

أما الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر فظهورها كان متأخرا إذا قيس ذلك بالرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، فهي -كما يقول (عبد الله ركيبي)- : "من مواليد السبعينات بالرغم أن بذورا ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، ويكون أن نلحظ فيها بدايات للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني. فهناك قصة مطولة بعض الشيء كتبها أحمد رضا حوحو وسماها غادة أم القرى، ثم هناك قصة كتبها عبد المجيد الشافعي أطلق عليها عنوان الطالب المنكوب"[3]. لتليها فيما بعد عدة روايات نذكر منها (ا لحريق) لنور الدين بوجدرة، (صوت الغرام) لمحمد عزام...الخ.

وهكذا إلى أن نصل إلى البدايات الحقيقية التي يمكن أن تدخل في مفهوم الرواية التي ظهرت منذ سنوات قليلة أي في السبعينيات مثل قصة (ما لا تذروه الرياح) لمحمد عرعار، ثم (ريح الجنوب) للكاتب القصصي عبد الحميد بن هدوقة التي كتبت فيما يبدو قبل السابقة

(1) محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، ص142.
(2) محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، ص 146.
(3) ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 199، 200.

ولكنها طبعت بعدها "[1] والتي يعتبرها (مصطفى فاسي):" أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة باللغة العربية "[2] .

إذن، بتتبعنا لمسيرة الرواية الجزائرية، المكتوبة منها بالعربية خاصة منذ بداية السبعينيات إلى يومنا هذا، نجد أنها تطورت في كثير من خصائصها، وتقنياتها، فتجاوزت شكلها التقليدي الأول الذي بنيت عليه لتكتسي حلة جديدة مغايرة من حيث المضامين، والأشكال، والخصائص الفنية، واقتربت بهذا من خصائص الرواية الفرنسية، الجديدة منها بالخصوص، مع احتفاظها ببعض الخصوصيات الراجعة إلى الاختلاف الحضاري بيننا وبين الغرب. ونسحب هذا الكلام على الرواية المغاربية بشكل عام، لأنها هي الأخرى "حاصل صراع حاد بين ثقافتين: وطنية واستعمارية، الأولى تقليدية محافظة، ارتبطت بالماضي، وحافظت على التراث ولم تتطور إلا بعد الاستقلال، والثانية مرنة ومتقدمة امتازت بتكيفها مع متطلبات العلم والعقل "[4].

إذن، فما هي عوامل ظهور الرواية الجزائرية الجديدة؟

1- نشأة الرواية الجزائرية الجديدة:

لقد ظهرت على الساحة الأدبية في الجزائر روايات تعددت حولها الاصطلاحات، والتسميات، فكانت محل نقاش في العديد من الملتقيات بين النقاد والمنظرين والروائيين، واحتلت في العديد من المرات الصفحات الأولى للجرائد والمجلات... وتاه هذا النوع من الكتابة بين أقلام النقاد، وأصواتهم فانشقوا إلى مؤيد ومعارض، وطرف ثالث ملاحظ، واختلف النقاد والروائيون في تسمية هذه الكتابات الجديدة، فحدث معها ما حدث مع الرواية الفرنسية الجديدة أيام ظهورها يقول آلان روب غرييه: " لم تستقبل رواياتي لدى ظهورها بحرارة عامة وهذا أقل ما يمكن أن يقال فيها "[5].

(1) م. ن. ص 201.
(2) فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، ص7.

(4) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 26.
(5) العودة زياد: آلان روب عربية وقضايا الرواية الجديدة، ص417.

إن الرواية الجزائرية الجديدة عرفت العديد من التسميات والمصطلحات التي أطلقت عليها، والتي نذكر منها " الرواية الجديدة "[1]، و" الرواية التشخيص، والرواية العضوية، والرواية المناضلة "[2]، و" الرواية الإستعجالية "[3]، إذن تعددت التسميات والمصطلحات على هذا النوع النثري الجديد، لكنها رغم ذلك تبقى نوعا من الكتابة ظهر ليعبر، وينقل بعضا من واقع عصره.

- فما هي عوامل ظهور هذا النوع من الكتابات؟

يقول عبد المالك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية): " تضافرت عوامل كثيرة: بعضها تاريخي، وبعضها حضاري،(...) وبعضها ثقافي للدفع بعجلة الرواية إلى مأزق تفجرت منه الرواية الجديدة (...) وأنشأت لها عالما رحيبا تضطرب في مناكبه، وذلك تحت ألف لباس، وبوجه فني يتشكل في ألف صورة، وبلغة جديدة تتأسلب بألف أسلوب"[1].

ولقد لخص عوامل ظهور الرواية الفرنسية الجديدة في النقاط التي سيرد ذكرها؛ والتي يمكن لنا أن نعتبر بعضها عوامل لظهور الرواية الجزائرية الجديدة. وبالعودة إلى هذه العوامل نقول أنها كانت كالآتي:

1-1- الحرب العالمية الثانية:

فلقد دمرت الحرب العالمية الثانية نصف معالم الحضارة الإنسانية، فلم تنهزم النازية العاتية إلا بعد أن كانت احتلت كثيرا من الأقطار في أوربا، وإفريقيا(...)، ومثل ذلك الاحتلال البشع -وإن كان قصير الزمن- ما كان ليمضي دون أن يترك آثاره الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية(...) ونتيجة لذلك، فإن الرواية التقليدية في شكلها المألوف(...) لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة [وبالتالي ضرورة] التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بعامة، وللرواية بخاصة.

1-2- الحرب التحريرية الجزائرية:

---

(1) ينظر. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص

(2) زتيلي محمد: جدلية الإبداع السياسي، جريدة الخبر –الجزائر-، ع 4285، الخميس 6 جانفي 2005، ص25.

(3) حميد عبد القادر: معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي اهتم بالقشور، جريدة الخبر –الجزائر-، ع 4266، الاثنين 13 ديسمبر 2004، ص19.

وقد اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم، حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي (ريمون جان) فيقر أن: ميلاد الرواية الجديدة صادف حرف التحرير في الجزائر.(...) فهزت عقول المفكرين، فبدا ذلك جليا في كتابات كثير منهم كناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، وآلان روب غرييه (Alobbe - Grillet)...الخ كما أن أجرأ الكتابات النقدية وأكثرها جدة ظهرت خلال هذه الفترة، ومنها خصوصا الكتابة في الدرجة الصفر L'écriture Zéro de) (Le degré).

1-3- استكشاف السلاح الذري:

إن أي كاتب مفكر حين يذكر هذا السلاح المخبأ لفعل الشر وتبييت الدمار وتخريب الأرض، ليصاب بالذهول، والغثيان النفسي، ويعتدي مرتابا في قيمته هذه الحياة التي أصبح بقاؤها مرهونا بتعقل من يمتلكون هذا السلاح، أو جنونهم أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر في إنشاء الرواية الجديدة التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر بالزمان، والتنكر للتاريخ، والاستسلام إلى القلق والتشاؤم؟

1-4- غزو الفضاء:

لقد كان لغزو الفضاء الخارجي من قبل السوفيات، ونزول الأمريكيون على سطح القمر، نتائج سلبية على أخيلة بعض المفكرين، والشعراء -خاصة- الذين مات القمر في نظرهم حين داسته أقدام الإنسان، فلو وزعت تلك الأموال التي أنفقت على تهيئة المركبة الفضائية لكان أحسن في نظرهم.

إذن، بهذا الغزو للفضاء تغيرت العديد من المفاهيم والمسلمات التي اعتقد بها الروائيون التقليديون ردحا من الزمن. فاضطرب الخيال، وتشاءم الإنسان، وتمزقت دواخله[2].

إذن، الحقيقة تقال إنه ما من جنس أدبي " لم يتأثر بسواه ولم يؤثر في الإنسان ذاته، وأين هذا الشيء الذي يفلت من قبضة التأثير في زمننا هذا والعالم جمع في واحد [والقصة

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص58.
(2) ينظر. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص 58...62.

كغيرها من الأشياء الأخرى نجدها] متأثرة بما كتب في الشرق والغرب(...) بالفرنسية وبغير الفرنسية، بقراءة مباشرة، وقراءة مترجمة وقراءة مسموعة، وقراءة مرئية(...) كما تكون القصة الجزائرية المعاصرة (...) مؤثرة في كل من قرأها من كتاب القصة عربا وأجانب "[1].

بالإضافة إلى العوامل التي عددها عبد المالك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية) يمكن أن نضيف عاملا مهما آخر هو " اللغة "[2].

- ***اللغـــة.***

تعتبر اللغة عاملا مهما لظهور الرواية الجزائرية الجديدة، فبحكم "محاربة فرنسا للغة العربية، وبفرضها للغة الفرنسية، والثقافة الغربية، قد دفعت الجزائريين لدراسة تلك اللغة والإغتراف من مناهل تلك الثقافة مما ساعدهم على إغناء تقاليدهم وتراثهم، وخلق أدب إنساني يقف في مصاف الآداب العالمية "[3].

من هنا نجد أن معظم كتاب الجزائر وروائييها خاصة قد تثقفوا ثقافة فرنسية امتلكوا بها ناصية اللغة، التي اتخذوها فيما بعد كوسيلة للكتابة وهذا ما نجده في أعمال كل من (محمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود معمري، ومولود فرعون، وآسيا جبار...الخ والقائمة طويلة).

أما سنوات " السبعينات والثمانينات "[4]، وما بعدها... فظهرت كتابات جديدة وكتاب آخرون أخذوا وتأثروا برواد الرواية الفرنسية الجديدة. فظهرت بهذا " مسألة الاهتمام بالكتابة وتطوير علاقة الكاتب بالأدب للخروج به من دائرة التبعية للخطابات السياسية، والإيديولوجية.."[5]. وصنفت بعض هذه الكتابات في خانة الرواية الجديدة، لاعتبارت شكلية وأخرى فنية، سأتطرق إليها ضمن عنصر الخصائص من هذا البحث.

---

(1)مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص8، 9.
(2) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 148.
(3) محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر، ص82.
(4) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص26.
(5) برادة محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الدار البيضاء –المغرب-، ط 1996، ص97.

إذن، اللغة هي أهم عامل مهد لظهور الرواية الجزائرية الجديدة، فاللغة الفرنسية هي التي قرأ بها معظم مثقفينا أعمال روائيي الحركة التجديدية في فرنسا. وبالتالي قرأوها بلغتها الأصلية دون زيادة أو نقصان من قبل المترجمين، خاصة وكما هو متعارف عليه بأن الترجمة هي "خيانة للنص الأصلي، فعند الإيطاليين مثلا (ترادوتوري) (مترجم) و(تراديتوري) (خائن) والتي مفادها أن المترجم خائن"[1]. من هنا سيكون للطبقة المثقفة في الجزائر اطلاع مباشر للصحف، والمجلات، والجرائد، والكتب التنظيرية والنقدية، الروايات والقصص التي كانت تنشر حول هذه الأعمال وبالتالي التأثر ببعض مبادئها.

- الترجمة:

لقد كان لعامل " الترجمة "[1] الدور الفعال في انتشار الرواية الفرنسية وذلك بحكم إتقان المثقف الجزائري للقواعد والمفاهيم والمفاتيح التي تركز عليها اللغة الفرنسية. فقام روائيونا، ونقادنا بترجمة بعض الروايات كـ (الغيرة) لآلان، روب غرييه (A.R.Grillet)، المتاهة للكاتب نفسه، والتعديل لميشال بوتور. كما ترجموا بعض الكتب التنظرية للرواية الفرنسية الجديدة خاصة، ونذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: (الرواية الفرنسية المعاصرة) للوران فليدر،(بحوث في الرواية الجديدة) لميشال بوتور، (الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل والأدب) لفاليت برنار، (قضايا الرواية الحديثة) لريكاردو جون، (تاريخ الرواية الحديثة) لألبيريس(ر.م)، (نحو رواية جديدة) لآلان روب غرييه، (الأدب والأنواع الأدبية) لزيرافا ميشال، (الرواية والواقع) لناتالي ساروت...الخ.

- التأليف:

لقد شهد الوطن العربي انتشار عمليات تأليفية واسعة جزائرية، وعربية حاول الكتاب من خلالها التنظير للرواية الجزائرية والعربية بصفة عامة من خلال بعض الآراء التنظرية الغربية في بعض الأحيان إما تأييدا لهذه النظريات والرؤى وإما رفضا لها أو في بعض الأحيان تكون مجرد طرح، ومناقشة لها، ومن بين أهم هذه الكتب التنظيرية نذكر: (تحليل

(1) فرنشيسكو ليجيو: الترجمة بضمير الخائن، مجلة الإختلاف، الجزائر، ع3 ، ماي/أيار 2003، ص33.

الخطاب الروائي) لسعيد يقطين، و(في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض، و(أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية) لمحبة حاج معتوق، و(اتجاهات الرواية العربية في الجزائر) لواسيني الأعرج، و(الرواية العربية والحداثة) لباردي محمد، و(إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية) لدريدي الخواجة، و(تشظي الزمن في الرواية الحديثة) لأمينة رشيد، و(الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب) لعقار عبد الحميد...الخ.

إذن، من خلال هذه الكتب التنظيرية والمترجمة، من الطبيعي أن يتأثر كتابنا وروائيونا بالفكر الغربي، ومنه الرواية التي حاولوا أن يقلدوها في بعض الأحيان ليتجاوزوا بعض خصائصها، وفنياتها إلى درجة الإبداع والتفرد، كما تواجد الكثير من الروائيين في فرنسا وبعض العواصم الأوربية، وذلك بحكم الإقامة، أو الدراسة أو العمل... هذا بالإضافة إلى حضورهم، ومشاركتهم في بعض الملتقيات، والندوات العلمية، والفكرية... التي أقيمت لدراسة (فن الرواية) منها الجديدة بالخصوص، نذكر في هذا الإطار "مشاركة رشيد بوجدرة بمداخلة في (ندوة الرواية العالمية المعاصرة) ببلغراد أيام 19-1981/10/23 "[2]، كذلك حضور (الطاهر وطار) لندوة تحت عنوان (الإبداع الروائي اليوم) بفرنسا، حيث كان له لقاء مع رائد الرواية الفرنسية الجديدة. الروائي (آلان روب غرييه). وليس بالضرورة هنا أن نجزم القول بأنه قد تأثر وبصورة مباشرة بالرواية الجديدة فقد يكون العكس كذلك نذكر تواجد الروائية أحلام مستنغانمي في فرنسا، كما يمكننا الحديث هنا عن تصنيف مجموعة من الروائيين، والكتاب المغاربة ضمن قائمة كتاب الروائية الجديدة التي وضعت خلال انعقاد ندوة (الرواية الجديدة، أمس، اليوم) ونذكر من بين أهم هؤلاء الكتاب، الكاتب الجزائري كاتب ياسين"[3].

إذن، من هنا كان التأثر، والتأثير بين ثقافتين مختلفتين إلى حدما-الثقافة العربية،والغربية- وفي هذا الصدد يقول (صنع الله إبراهيم): في " انسحاق الإنسان أمام

(1) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 149.
(2) بوجدرة رشيد: واقع الرواية في القرن العشرين، مجلة الرؤيا، اتحاد الكتاب الجزائريين –الجزائر- ع1، 1982، ص15.
(3) ينظر. قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص148.

الآلة والدولة، وتهاوي الإمبراطوريات الاستعمارية القديمة، قد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية. فلم يعد التسلسل الزمني المألوف الذي يفيد في فهم الواقع، ولا الحبكة التقليدية(...) وكان حتما أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطورات بحكم وسائل الاتصال الجديدة التي أوشكت أن تزيل الحدود والقيود، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هناك، وبالتحديد بين النتائج هنا، والنتائج هناك لأننا لا ننسى أبدا أن أزمتنا هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من نتائج التصنيع "[1].

إن في هذا القول إشارة واضحة وصريحة إلى تأثر الروابط العربية بصفة عامة بالروابط الجديدة، والفرنسية منها بالخصوص، فالقول هنا طويل ولا يسمح المقام بذكره كاملا، وبالطبع هنا لا نقصد تماهي الرواية العربية الجديدة بالرواية الفرنسية الجديدة، بل نقصد التأثر الذي إنتقل من خلاله هذا النوع من الكتابة.

- أحداث أكتوبر 1988:

تعد أحداث أكتوبر 1988 من بين أهم العوامل، إذ دعي فيها إلى الإضراب العام من أجل فرض التعددية الحزبية في الجزائر، فكانت المجزرة التي مزقت البلاد والعباد على حد سواء، فكما غيرت الحرب العالمية الثانية كثيرا من المفاهيم والاعتقادات لدى بعض المفكرين والأدباء العالميين، والفرنسيين منهم بالخصوص، نجد أن هذه الأحداث أيضا – أحداث أكتوبر 1988- كان لها الوقع العميق في نفوس كتابنا الجزائريين، وكانت السبب في تغير كتاباتهم الروائية، فـ" الخطاب الروائي الجزائري، قد عرف تحولات كثيرة، وقد حاول هذا الخطاب في نهاية الثمانينات الخروج من سياسة النظرة الأحادية والقوالب الإيديولوجية، حيث كانت أعمال الروائيين تعبيرا عن أزمة البلاد والشعب، وتحولت الثنائية من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، فمع التسعينات أضحى يعالج أزمة، وتحول اهتمام جل الروائيين الجزائريين إلى التعبير في رواياتهم عن الحالة الراهنة [للبلاد.وظهرت] ملامح جديدة لجيل

(1) رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص120.

جديد(*) مختلف اختلافا واضحا عن الجيل الذي سبقه وذلك في مجال الكتابة في حد ذاتها "[1].

إن أحداث أكتوبر كانت المنعرج في تحول الكتابة الروائية. فأمام كل تلك المتغيرات والتناقضات التي ألمت بالبلاد والعباد –ومنهم المثقفين خاصة- في المجتمع الجزائري، نجد أن الرواية التقليدية لم تستطع أن تحتوي كل هذه المتناقضات بأساليبها وتقنياتها التقليدية.. فالمجتمع تغير، والبلاد تسير نحو حتفها من جراء التناحر بين السلطة، والأحزاب السياسية، والإرهاب... من هنا كان لزاما على الرواية الجزائرية التقليدية أن تجدد في مضامينها، وأشكالها، لتكون اللسان الناطق بحيثيات ووقائع عصرها وواقعها المتشظي بين الخيبات والآمال. من هنا كان أن وجدت في الرواية الفرنسية الجديدة –خاصة- الفضاء الرحب الذي استطاع أن يحتويها، وليس معنى هذا أن الرواية الجزائرية الجديدة تماهت في الرواية الفرنسية الجديدة. وهذا ما سيتم الحديث عنه في الفصل الثاني، والثالث من هذا البحث.

- فماذا نعني بمصطلح الجدة في الرواية الجزائرية؟

- و ما هو مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة ؟

2- مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة:

أ- مفهوم المصطلح:

في مفهوم مصطلح (الرواية الجزائرية الجديدة) أقول إني اعتمدت مصطلح (الجديدة) بدل الحديثة لما تحمله هذه الروايات من جدة في طريقة الكتابة، والمواضيع. أضف إلى ذلك أن الجنس الروائي، والمكتوب منه بالعربية خاصة، جنس حديث النشأة في بلادنا.

(*) ويسمى هذا الجيل (بجيل أدب الأزمة) وهذا الأدب "ليس بالضرورة أن يكون تناولا بصورة واضحة للأزمة، بل تفاعله مع إفرازاتها والوضعيات المختلفة التي أنتجتها وأنتجت أناسها وسلوكاتها وذهنياتها الجديدة ".

- عياشي أحميدة: من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، الخبر -الجزائر- ع 79، 12 ديسمبر 2000.

(1) بعلي حفناوي: هاجس الحداثة، وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو –الجزائر-، ط200، ص 126.

إن " الرواية الجزائرية العربية عامة لازالت حديثة العهد بالنظر إلى تجربة الأمم الأخرى في هذا المجال، إذ هي في مرحلة النمو والتطور"[1]. وبعض الكتابات التي ظهرت خلال السبعينيات وما بعدها. هي كتابات تدخل ضمن الرواية العربية الحديثة، أو الجديدة. ومصطلح الجدة هنا يدخل مع مصطلح الحداثة والمعاصرة. وهناك في النقاد من لا يعني بالرواية الجديدة " تجربة الجيل الجديد فحسب بل إنما تشمل كل الأعمال الروائية الجزائرية المنتجة حديثا سواء من الجيل الجديد أو من الجيل الذي سبقهم أمثال الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج، وأمين الزاوي، وإبراهيم سعدي وغيرهم..."[2].

إذن، من هنا نستطيع القول إن مصطلح الجدة يتداخل مع مصطلح الحداثة والمعاصرة، وفي هذا أنحو منحى نقادنا وكتابنا ومنظرينا؛ فالكثير منهم يعتبر الحديث جديدا، والحديث يشمل الجديد والمعاصر. لذا كان معظم نقادنا الجزائريين وأيضا المغاربة، والمشارقة على حد سواء قد اصطلحوا على هذه الكتابات مفهوم (الرواية الحديثة) دلالة على (الرواية الجديدة). ولكن هذا يبقى بتفاوت واختلاف في المفاهيم والرؤى لأنه في المقابل هناك من يطلق مصطلح (الرواية الجديدة) على هذا النوع من الكتابات بمعنى الرواية الجديدة التي ظهرت في فرنسا. ونجد هذا عند كل من (عبد المالك مرتاض) في كتابه (في نظرية الرواية)، وكذا في دراسة دكتوراه لرشيد قريبع بعنوان(الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي).

كما كان في الجهة المقابلة من أطلق على هذه الكتابات (مصطلح الحديثة)، ونجد هذا عند كل من عبد الله ركيبي في كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث)، وفاسي مصطفى في (دراسات في الرواية الجزائرية)، وواسيني الأعرج في كتابه (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)...الخ.

(1) مزليني منير: الرواية الجزائرية الجديدة، وبيت العنكبوت، جريدة الأحرار الثقافي، الجزائر، ع8، ديسمبر 2005، ص11.
(2) مزليني منير: الرواية الجزائرية الجديدة، وبيت العنكبوت، ص11.

هذا بالإضافة إلى عناوين عربية أخرى نذكر منها: (مفاهيم النقد الروائي بالمغرب) لأزوريل فاطمة الزهراء، و(الرواية العربية والحداثة) لمحمد البارودي، و(الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب)، و(اتجاهات الرواية في المغرب العربي) لبن جمعة بوشوشة، و(الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي) للسعيد علوش...الخ

أما إذا عدنا إلى مصطلح (الجدة) نجد " أن جان ريمون (J.Raymond) يذهب إلى القول إن كل أدب من الوجهة التاريخية له قديم وجديد، وكل قديم كان جديدا في عهده وكل جديد سيصبح حتما يوما ما قديما"[1]، ولقد تفطن العرب القدامى إلى هذه المسألة -مسألة القدم والجدة- منذ زهاء أحد عشر قرنا حين قال [ابن قتيبة] " وجعل [الله] كل قديم حديثا في عصره (...) فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين(...) ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم "[2].

ولتفادي اللبس والتداخل بين مصطلحي(الجدة) و(الحداثة) نقول إن الرواية الجزائرية الجديدة: " هي فرع من عمارة الرواية الحديثة، وهي حركة حاولت التميز عن سواها السائد والتفرد بطرائق سردية، فعارضت وخالفت القاعدة "[3]

ب- مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة:

إن الرواية الجزائرية الجديدة في مفاهيمها المختلفة لم تجد تعريفا لمّ بها وبكل خصائصها التي قامت عليها، مثلها مثل الرواية الفرنسية الجديدة في بدايات ظهورها. ونرجع السبب في هذا إلى أن هذه الكتابات لم تتقبل في الساحة الأدبية لأن معظم النقاد قد رأوا فيها كسرا لعمود الرواية التقليدية، لهذا نجدها افتقرت إلى تعريف شامل لمّ بها. وما وجد على الساحة الأدبية كان مجرد مقالات، وانتقادات، وبعض التحليلات التي خصت بعض الروايات الجديدة. نذكر من هذه التعاريف على سبيل التمثيل لا الحصر كلا من:

1- *محمد زتيلي:*

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص220.
(2) م. ن .ص. ن.
(3) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص40.

لقد عرفها بقوله: " إنها لم تخرج طوال أربعة عقود من الهم الاجتماعي والسياسي منذ الخمسينات إلى غاية نهاية الثمانينات(...) ففي الوقت الذي تجد الكلاسيكية في الكتابة الروائية بصماتها واضحة من حيث البناء الروائي في كتابات محمد ديب، والطاهر وطار. نجد بالمقابل كلاسيكية متمردة على حرفيتها وبنائها لدى كل من كاتب ياسين في(نجمة)، ورشيد بوجدرة في(التفكك)، (ألف وعام من الحنين)(...) ليبدأ العد العكسي لخروج الكتابة الروائية إلى فضاء مختلف من حيث المجال الموضوعاتي"[1].

فمحمد زتيلي في تعريفه هذا، فرق بين نوعين من الكتابة في الرواية الجزائرية:

- فصنف في الكتابة الكلاسيكية التقليدية كلا من (محمد ديب، والطاهر وطار...)

- وصنف في الكتابة الكلاسيكية المتمردة –وهنا إشارة إلى الرواية الجديدة- كلا من كاتب ياسين في (نجمة)، ورشيد بوجدرة في(ألف وعام من الحنين). والمدقق في هذا التعريف يجد أن الرواية الجزائرية الجديدة قامت على (مبدإ التمرد) وفي هذا تشابه مع الرواية الفرنسية الجديدة التي قامت بدورها ذات يوم على "مبدإ الرفض"[2] كما يقول بانغو B.Pingaud.

2- بلمشري مصطفى:

يعرف الرواية الجزائرية الجديدة بقوله: " إن الرواية الجزائرية قد سارت في منعطف جديد على عوامل الجدة وعناصر الاستيعاب للموضوع الاجتماعي والرؤية الواقعية التي هي محور كل الروايات التي تكتب في العقود الأخيرة "[3]. ويضيف إلى هذا أن الرواية الجزائرية الجديدة " استطاعت أن تتجاوز الأشكال التقليدية بحيث اطلعت على ما يعرف بالرواية الجديدة، لأنها تجاوبت مع الراهن الجزائري، واستجابت لكل الطموح

(1) زتيلي محمد: جدلية الإبداع السياسي،جريدة الخبر –الجزائر- العدد 4285 الخميس 6 جانفي 2005، ص25.

(2) شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص210.

(3) بلمشري مصطفى: الرواية الجزائرية ومعايشتها للأزمة الوطنية، عمان، العدد114، كانون الأول 2004، ص12.

الإنساني عازمة على تثبيت مكانتها من الحيز الإبداعي الجزائري لتساهم في التعبير عن واقعنا"[1].

إن بلمشري مصطفى في تعريفه هذا يؤكد تحول الرواية الجزائرية التقليدية وتجاوزها للأشكال الكلاسيكية إلى نوع آخر من الكتابة اتخذ من الرواية الفرنسية الجديدة ربما نموذجا وفضاء لترجمة الواقع الجزائري بكل تناقضاته.

3- جلاوجي عز الدين:

في حوار أجرته معه جريدة الخبر اليومي الجزائري يقول: "إن معظم ما كتب في الجزائر هو أدب استعجالي سطحي قشري، آني جنى على أدبنا. (...) الرواية عندنا مجرد حكى، مجرد أحداث تروى(...) تقرأ عشرات النصوص فلا ترسخ في ذهنك شخصية، ولا مقطع، لا تدهشك اللغة، ولا يذحبك سحر الحكي، ولا يهزك اسم شخصية(...) لا ترى عبقرية الزمان والمكان، وعبقرية الإنسان(...) الرواية عندنا بيانات سياسية فيها شتم، وسب مقذع، وفيها كلام موبوء وهجوم وتجن على كل مخالف. وتأمل عابر سرير، فوضى الحواس، دم الغزال، والرعشة، وعزوز الكابران...وغيرها كثير"[1].

إن (جلاوجي) بتعريفه هذا أقصى جيلا بكامله، ورأى في رواياتهم تشويها للأدب والأكيد أن (جلارجي) كان قاسيا في حكمة هذا لأن هذا الجيل حاول أن يقول الواقع بإسقاطه لكل الأقنعة. صحيح هناك كتابات جد متواضعة لكن في مقابل هذا نجد روايات جد رائعة، روايات أثبتت نفسها واستطاعت أن تكون سفيرة الجزائر في الوطن العربي وحتى العالم الغربي..

إذن، كيف لـ(جلارجي) أن يرى في فوضى الحواس، وعابر سرير، وعزوز الكابران، ودم الغزال، والرعشة...إلخ وغيرها روايات لا حياة فيها ولا أدب، روايات تلغى الشخصية تلغي الحكى، والزمان، والمكان..؟

أوليست أحلام مستغلنمي -مثلا- صاحبة (ذاكرة الجسد)،و(فوضى الحواس) و(عابر سرير)، وباعتراف كتاب، ونقاد، وشعراء عرب وغير عرب، صاحبة الصدارة والريادة

(1) م. ن. ص17.

في الفن الروائي؟ وروايتها (ذاكرة الجسد) تعتبر " أول رواية مكتملة عربية جزائرية بقلم نسائي. وقد تم تصنيفها [ضمن] أحسن خمس* روايات عربية جزائرية "[2]، وهي التي قال عنها (الطاهر وطار): " إنها الجزائر كلها حسدت في أحلام، كما تحسد في خريطتها، وفي شهدائها، وفي كل ما لديها حتى من أحزان "[3].

وهي التي قال عنها (نزار قباني): "روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوح أمام رواية من الروايات وسبب الدوخة أن النص يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني..وخارج عن القانون مثلي"[4].

أما حديثه عن(الحبكة، والزمان، والمكان، والشخصيات...الخ)، فأشاطره الرأي في تغيرها واختلافها عما كانت عليه في الرواية التقليدية، وهذا لا نظنه عيبا أنقص من جماليات الرواية الجزائرية الجديدة، بل نعتبره شيئا جديدا حاول إخراج الرواية التقليدية

من كلاسيكيتها إلى آفاق جديدة فيها متعة البحث، والمغامرة، والتركيب..فأنت تقرأ الرواية الجديدة تجد نفسك تمارس عملية تركيبية، وكذلك أمام مجموعة من الصور المخلوطة والتي عليك أن تعيد تركيبها لتحصل على الصورة النهائية التي تبحث عنها أو الصورة التي أراد الروائي أن يوصلها إليك..

أما ضياع الشخصية وتماهيها، فالكاتب أراد من خلاله أن ينقل الضياع والتهميش الذي يعيشه معظم أفراد المجتمع، فضاعت بهذا الشخصية عبر أحرف الروايات الجديدة لتبقى منها صفات، ورموز، وأحرف، وأرقام...الخ

---

(1) حميد عبد القادر: معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي، إهتم بالقشور، الخبر –الجزائر-، العدد 4266، الإثنين 13 ديسمبر 2004، ص19.

(*) اللاز للطاهر وطار، لونجة والغول لزهور ونيسي، ريح الجنوب لابن هدوقة، والتفكيك لبوجدرة، هذا بالإضافة إلى روايتها (ذاكرة الجسد).

(2) قنشوبة أحمد: دلالة العنوان في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة –جامعة محمد خيضر بسكرة- دار الهدى للطباعة والنشر والتويع عين مليلة -الجزائر-، 15- 16 أفريل 2002، ص91.

(3) ينظر: مستغانمي أحلام: عابر سرير، منشورات ANEP –الجزائر-، ط2004. –الغلاف-.

(4) ينظر: مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، منشورات ANEP -الجزائر-، ط2004 ، -الغلاف-.

أما عبقرية المكان والزمان، فيكفي أن نقرأ ثلاثية أحلام مستغانمي وخاصة (ذاكرة الجسد) لنكتشف تلك العبقرية التي حيرت عقول الأدباء، والنقاد، والقراء.

4- عبد المالك مرتاض:

في كتابه (في نظرية الرواية) يعرف الرواية الجديدة من خلال التقنيات التي اعتمدت عليها فيقول إنها اصطنعت لنفسها وسائل جديدة " كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، واستخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي، والاستقدام، والاستئخار(...) أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية، وذلك بتدمير البنية الزمنية(...) تدمير الشخصية (...) ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد، بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة "[1] -وهي في الأصل خصائص للرواية الفرنسية الجديدة-.

من خلال تعريف (عبد المالك مرتاض) نستطيع استخلاص أهم خصائص الرواية الجديدة، والمتمثلة في تشيُّؤ الإنسان أو الشخصية، وتشظي الزمن، وتشرذم الحبكة...الخ وهي بكل هذا تدمر البنية التقليدية للرواية لتحتفظ بعنصر واحد فيها -اللغة- وتعتبره (عمود الرواية).

إذن، نستطيع القول إن الرواية الجزائرية الجديدة مثلها مثل الرواية الفرنسية الجديدة، لم تجد تعريفا ألم بكل خصائصها. لكن رغم هذا تبقى هذه الروايات كتابات حاولت احتواء الواقع بكل متناقضاته، وحيثياته. كتبت عن الإنسان في كل حالاته، وكتبت عن الواقع، والراهن، والسياسة، والتطرف الديني، والتاريخ، والمجتمع، والجنس، والذات...الخ

هي كتابات لا تعترف بالحدود، والطابوهات، والممنوع. هي لا تعترف بجواز السفر لأنه سيقيدها.. تتكلم الدين الذي يسب السياسة، والسياسة التي تحد من سلطة الدين، والسلطة التي تمارس التعنيف..تتكلم الجنس، وتمارسه بواسطة حروفها ولا ترى حرجا في ذلك.. من كل هذا كانت هذه الضبابية التي خيمت على مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة، وربما كانت جدة التجربة وحداثتها السبب في كل هذا. أضف إلى ذلك " أن الحركة السردية

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص30.

التسعينية لم ترافقها أي حركة نقدية جديرة بهذا الاسم –[والحكم هنا نسبي لأننا لا نستطيع إلغاء بعض النظريات النقدية في هذا المجال]- ويشكل الفراغ في هذا المجال عائقا كبيرا للحركة الأدبية عامة في الجزائر، وهو الأمر الذي حدا ببعض الروائيين والقصاصين إلى أن يجمعوا بين النقد والإبداع في محاولة لسد الفراغ "[1]. وهذا ما نستشفه من خلال حديثنا عن رواد هذه الكتابات الجديدة.

3- رواد الرواية الجزائرية الجديدة:

كما أصر كتاب الرواية الفرنسية الجديدة على " دحض المقولة التي تجمعهم تحت لافتة واحدة هي الرواية الجديدة، فقد كانوا وظلوا مصرين على تفرد لكل واحد منهم"[2].

نجد كتاب الرواية الجزائرية الجديدة هم أيضا متفردين في أعمالهم الروائية، وقد نجد هذا التفرد حتى في أعمال الكاتب الواحد. وليس من السهل أن نعطي الريادة إلى كاتب أوروائي معين، لأن هذا النوع من الكتابات ما زال حديث التجربة في الجزائر، والعالم العربي بصفة عامة. لذا سنحاول أن نتطرق إلى بعض الروائيين الذين حوت أعمالهم بعض خصائص الرواية الجديدة. ويؤكد (ابراهيم سعدي) أن الرواية الجزائرية الجديدة "لم تظهر كرد فعل على الكلاسيكسة، كما هو الشأن في الفضاء الغربي، بل هي نتيجة التأثر بالرواية الجديدة الفرنسية والأمريكية، ويعتبر رشيد بوجدرة أول من كتب الرواية الجديدة بالحرف العربي في الجزائر، [وهو] أكبر ممثل لهذه النزعة، وكانت روايته التفكك(1985) أول رواية له بالعربية ثم (...) جيلالي خلاص الذي يعد أبرز كاتب في الرواية الجديدة بعده بروايته (رائحة الكلب) 1985، ومن بين كتاب الرواية الجديدة يمكن أن نذكرأيضا محمد ساري في (السعير) المنشورة سنة 1986، و(على جبال الظهرة) "[3].

---

(1) سعدي إبراهيم: تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقى الدولي السابع (عبد الحميد بن هدوقة للرواية) –أعمال وبحوث مجموع محاضرات الملتقى الولي السادس، دار هومة – الجزائر-، ط(6) 2003، ص29.

(2) فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص55.

(3) http://www.albayan.co.ae/albayan/cutur/2000/issue28/afaque/2htm. Cultur@albayan.co.ae.

- سعدي إبراهيم: جدلية الحداثة والتراث، ص2.

هذا بالإضافة إلى أسماء أخرى يمكن أن نضعها ضمن قائمة رواد الرواية الجزائرية الجديدة مثل:

اسم المؤلف	أعماله الروائية
الطاهر وطار	(اللاز)1974، و(عرس بغل)1978، و(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) 1999، و(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) 2005.
ابراهيم سعدي	(البحث عن آمال الغبريني)2004.
محمد ساري	(على جبال الظهرة)1983، و(السعير)1986، و(الورم)2002.
الحبيب السايح	(زمن النمرود)1985، و(حكاية رجل ونجمة)1986.
رشيد بوحدرة	(الانكار)1984، و(ألف وعام من الحنين)1984، و(التطليق)1969، و(الانبهار) 2002.
واسيني الأعرج	(الليلة السابعة بعد الألف)1993، و(سيدة المقام)1995، و(ذاكرة الماء)1997، و(كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد-)2004.
أحلام مستغانمي	(ذاكرة الجسد) 1988، و(فوضى الحواس) 1997 ، و(عابر سرير) 2002. -وهي موضوع البحث وسيتم الحديث عنها في الفصلين الثاني والثالث منه -

4- خصائص الرواية الجزائرية الجديدة:

يقول عبد المالك مرتاض في كتابه (في نظرية الرواية): إن الرواية الجديدة استحدثت لنفسها وسائل جديدة "كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، واستخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية، والحوار الخلفي، والاستقدام والاستئخار(...) أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشد الحرص على تدمير بنية الرواية التقليدية، وذلك بتدمير البنية الزمنية، إما بالتمطيط والتطويل وإما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم، كما نلفي الرواية الجديدة

تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غلوائها، والتشكيك في وجودها، والتضئيل من أهميتها عمدا، لكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد بل منحته كل أهمية وعناية وهو اللغة "[1].

من هنا نقول إن خصائص الرواية الجزائرية الجديدة تكون كالتالي:

4-1- الحبكة:

بعد أن كانت أهم عنصر في الرواية التقليدية باعتبارها "روح الرواية لأنها تقوم على حوادث مترابطة، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها "[2] نجدها قد أخذت منحى آخر مع كتاب الرواية الجزائرية الجديدة، فلقد تشظت وتعددت لتصبح مجموعة من الحكايات داخل الحكاية الكبرى أو الأساسية التي تدور عليها الرواية. فحين نقرأ الرواية الجديدة نجد " أن أحداثها لا تكون حبكة واحدة بل تتشرذم إلى الكثير من الأحداث "[3].

ونمثل هنا برواية (اللاز) للطاهر وطار، هذه الرواية التي لا تتبع التسلسل النمطي التقليدي للأحداث كما نجد تعدد الأحداث، والحكايات فيها، إلى درجة أننا لا نعرف ما هو الحدث الأساسي، أو من هو الشخص الرئيسي الذي أراد الطاهر وطار أن يتحدث عنه.
ففي بداية الرواية يتحدث وطار عن الحالة التي وصل إليها (اللاز) أيام الاستقلال فيقول: "هذا اللاز.. اللاز المسكين قدور ابنى استشهد معه.."[4] لينتقل بعدها إلى الحديث عن الراوي فيقول: " أطلق العنان لمخيلته، تتحسس الجرح(...) شيء عشناه.. وشيء سمعناه..وشيء نتخيله"[5] ثم ينتقل بنا وطار إلى شخصية أخرى هي شخصية قدور " اندفع قدور، يتقاذف في الشوارع.."[6] ثم يتحدث عن فرنسا " نخشى أن يعيدوا لنا ثمانية ماي

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص30.
(2) حاج معتوق محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 31، 32.
(3) رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الجديدة، ص78.
(4) وطار الطاهر: اللاز –الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط3، 1981، ص10.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص18.

آخر"[1]. كما ينتقل الطاهر وطار في روايته إلى الحديث عن الثوار أو المجاهدين، والثورة والجزائر...الخ

ليعود مرة أخرى للحديث عن اللاز وعلاقته بزيدان، واللاز وعلاقته بالضابط الفرنسي المشبوه: "إنني مريض كما أفهمتك قبلا..لست مخنثا..إنه شيء ضروري لحياتي"[2]، كما يتحدث عن دخول اللاز ومشاركته في الثورة... ثم يدخل وطار شخصية ضمن الأحداث وهي شخصية (بعطوش) فيقول عنه: " وثب بعطوش، واتجه مسرعا.. وهو يشعر بالغبطة لهذه الامتيازات التي أصبح يتمتع بها "[3]. وبهذا تنتقل الأحداث إلى الحكي عن هذه الشخصية التي أقحمها الكاتب ضمن أحداث الرواية، دون سابق إنذار، فتصبح مكان الشخصية الأولى (اللاز). و(بعطوش)، تكون له هو الآخر علاقة مشكوك فيها مع الضابط الفرنسي، كما يقوم بأعمال إجرامية ضد الشعب... وهكذا تمر هذه الشخصية لتصبح شخصية ثورية مجاهدة تتمتع بحقوق البطولة والمجد أيام الاستقلال.

والملاحظ على شخصيات (وطار) في هذه الثلاثية أنها تنمو وتموت، وتختفي وتحيا... وتمارس عملية الاختفاء، والظهور...إلخ وربما كان لهذا دور في تشظي وتشرذم الحبكة فيها.

وهكذا تتوالى أحداث الرواية إلى أن تصل في الأخير إلى الحديث عن المرتبات التي يتقاضاها المجاهدون أو ما يسمونه بالمجاهدين –حسب تعبير وطار-، وتنتهي الرواية في الأخير بعبارة كان يرددها اللاز "ما يبقى في الواد غير حجارو"[1].

إذن أحداث رواية (اللاز) كانت تسير عبر عمليات مد، وجزر، وتوقيف، يحكي لنا الكاتب من خلالها عن شخصية ثم يتوقف، ليحكي لنا عن شخصية أخرى، وينتقل منها إلى حكاية أخرى... ليعود مرة أخرى إلى حكاية الشخصية الأولى.. وهكذا تتشرذم الحبكة في الرواية إلى العديد من الحكايات. لكن رغم هذا نستطيع القول إن الكاتب بيّن في هذه الرواية خصيصة تشظي وتشرذم الحبكة..إلا أننا إذا ما دققنا في أحداث الرواية نجدها تصب في

(1) م. ن. ص41.
(2) م. ن. ص 74.
(3) م.ن. ص126.

حكاية واحدة هي (الثورة الجزائرية بكل متناقضاتها، وقراراتها، ومخالفاتها السلبية قبل الايجابية)، وجسد الطاهر وطار من خلال روايته هذه عبثية الحياة وسخريتها من خلال شخصيتي (اللاز) و(بعطوش).

يقول: " بلغني أن سي بعطوش سيأتي من العاصمة هذا الأسبوع (...) طأطأ الشيخ الربيعي رأسه..اشترى[بعطوش] -حياته، وأصبح قائدا بعد زيدان- [الذي قتلته اللجنة الثورية لأنه شيوعي]- ونجا طيلة الحرب..وهاهو اليوم سي..الدوام يثقب الرخام..الله يرحمك يا قدور وليدي، الموت ينجي(...) إنك أفضلنا جميعا يا اللاز، لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة، بل لأنك الثورة "[2].

وفي كل هذا نقد للواقع وتصوير لمتناقضاته التي حاولت الرواية الجديدة أن تنقلها إلينا عبر حرفيه أعمال كتابها وروائييها.

أما إذا عدنا إلى آخر أعمال (الطاهر وطار)؛ وإلى روايته (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، فإننا نجد قمة التشظي والتشرذم الذي شهدته الحبكة في الرواية الجديدة. فأحداث الرواية تتداخل، تتشابك، تتنافر، وتتماهى...فهي ليست حبكة واحدة، ولا تكون حتى لو أراد القارئ أن يجمعها، فلا تكفيه قراءة واحدة ولا ثانية، ولا ثالثة، ولا رابعة... ولا حتى ربما عاشرة، لفهم أحداث هذه الرواية فهي أشبه بنشرة الأخبار التي تبثها شاشة التلفزيون، أو بجريدة تنقل أخبارها عبر مقالات اجتماعية، وثقافية، وخاصة سياسية...إلخ

الرواية تتكون من مئة وأربعة عشرة صفحة، مقسمة على عشرة فصول، وهي (تأشيرة عبور)، و(التحديق في الزمن)، و(التأرجح المتقاذف)، و(العكس صحيح)، و(رسالة من تحت السواد الدامس)، و(ما نخاف)، و(الإرهاب ينتصر)، و(خذني معك)، و(إنقلاب السحر)، و(ويل العراق يا مويلية).

و بتتبعنا لأحداث فصول هذه الرواية نجدها كانت كالآتي:

- تأشيرة عبور:

(1)وطار الطاهر: اللاز –الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط3، 1981، ص277.
(2) م. ن. ص 276، 277.

في الفصل الأول يحاول (وطار) تعريف (الولي طاهر) بقوله: (هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر، في تجلياته العديدة التي تتمثل في الحركات الإسلامية بشكليها الفردي أو الجماعي، في الحركية أو السكونية(...) الولي الطاهر في هذا العمل الجديد اكتفى بأضعف الإيمان، وهو المواجهة بقلبه "[1] .

-التحديق في الزمن:

تحدث (الطاهر وطار) في الفصل الثاني عن العلاقة التي ارتبط بها (الولي الطاهر) بـ (بلارة)، وعن خطر هذه المرأة الأسطورية التي تحذره من قتلها لأن في ذلك ضياعه الذي لن يجد له مخرجا مهما فعل تقول له " احذر يا مولاي من سفك دمي ستلحقك بلوى البحث عني، فلا تعثر علي، حتى وإن كنت تحت قدمك (...) تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كل صقع رفع فيه الآذان، وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث "[3].

-التأرجح المتقاذف:

وكان هذا الفصل بالفعل تأرجحا متقاذفا انتقل فيه (الولي الطاهر) عبر الأزمنة، والأمكنة، بين العالم الأوربي والعالم العربي، محاولة منه لتقصي أخبار هذين العالمين، يقول: "ها هنا في زمن الوباء الذي عم، ليس فقط العالم العربي، إنما كل العالم الإسلامي زمن صار فيه العرب والمسلمون ضدا للمسيحيين، يحملون أسلحتهم (...) زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي، والبدء من البداية واجبا "[4].

-العكس أصح:

وفيه يتواصل هذيان(الولي الطاهر) ببلارة التي كان يواصل بحثه عنها، فـ"لم يكن يسمع ما يأتيه من أصوات، تحمل مفردات بشرية فقد داهمته الصرعة التي فارقته منذ فتح

(1) وطار الطاهر: الولي الطاهر، يرفع يديه بالدعاء، دار موفم للنشر والتوزيع -الجزائر- ، ط2005، ص7.

(3) وطار الطاهر: الولي الطاهر، يرفع يديه بالدعاء، ص13، 14.
(4) م. ن. ص 21.

عينيه يتأمل الشمس الخاسفة ، ويتشمم عبق عطر بلارة..."[1] والخسوف هنا إشارة إلى تأمل (الولي الطاهر). وهو العقل الباطن للإنسان –في القضايا والمآسي التي وصل إليها الوطن العربي.

- رسالة من تحت السواد الدامس:

ويعد من أطول الفصول في الرواية، تحدث فيه الكاتب عن ظاهرة غريبة عمت الوطن العربي، فيقول على لسان أحد شخصياته –وهو عبد الرحيم الصحفي-: "سيداتي سادتي، ظاهرة غريبة تعترض العالم العربي حاليا، فضوء الشمس أسود منذ لحظات، ولم تنفع معه أية إنارة، والخبراء من جميع أنحاء العالم ينكبون على دراسة الظاهرة "[2] وفي هذا دلالة على الغشاوة التي تسيطر على عقول رجال البلدان الوطن العربي، هذه الغشاوة التي تذهب بهم إلى الهاوية.

- ما نخاف:

وهنا يتحدث (وطار) عن الإرسال الصحفي الذي تبثه شاشات التلفزيون، وذلك للحديث عن تلك الظاهرة التي ألمت ببلدان الوطن العربي. إذن، في هذا الفصل " تواصلت صرعة الولي الطاهر، وتواصل معها التحديق في الشاشة المسودة والتي كان في الحقيقة يرى ويبصر من خلالها، صورة ومناظر كل ما كان يتفوه به، سواء المذيع الرئيس، أو المراسلون من مختلف أنحاء العالم، وقد رأى بأم عينه قطة صدام حسين، وهي تتمسح بأقدامه الحافية، ثم تموء، وتنير له البهمة..."[3]

-الإرهاب ينتصر:

في هذا الفصل يؤكد (الطاهر وطار) أن الشيء الوحيد الذي يرفع من مكانة الوطن العربي هو (النفط). فيتصور الكاتب تحوله، وتغيره ليستقرئه من خلاله الحالة التي تصل إليها بلدان العالم العربي.

---

(1) م. ن. ص 26.
(2) م. ن. ص29.
(3) وطار الطاهر: الولي الطاهر، يرفع يديه بالدعاء، ص63.

يقول: "سيداتي، سادتي، أوردت منذ لحظة وكالة الأنباء الأمريكية، نقلا عن مصادر في البانتاغون أن بترول الشرق الأوسط، قد تحول إلى سائل غير معروف حتى الآن،(...) وما إن أذيع الخبر، حتى أغلقت جميع بورصات العالم أبوابها، وتوقفت عمليات بيع وشراء النفط..."[1].

وبهذا كانت الكارثة التي حلت على الوطن العربي على حد سواء، ماعدا دولة فلسطين التي كانت هذه الكارثة بمثابة المعجزة التي هبطت عليها، يقول وطار: " الأفراح تندلع من كل بيت فلسطيني. النواح ينبعث من كل بيت يهودي. نعم. نعم. فقد حل بسرعة البرق خبر حل الدولة العبرية، ورحيل جميع اليهود الوافدين واعطاء الخيار لليهود من أصل فلسطيني في البقاء أو الرحي [أما](...) شارون تلقى برقية مشفرة(...) تقول له: لا فائدة من صدع الرأس بالحرث في البحر فالبر واسع "[2].

-خذني معك:

أما هذا الفصل فقد كان كأنه جريدة أخبار سياسية، ينقل من خلالها الصحفي (عبد الرحيم) من رام الله أخبار الدولة الفلسطينية الجديدة المستقلة. والتي تنقل للشعب والعالم بأسره وعبر اجتماع عقده الرئيس خبر إنشاء استقلال الدولة الفلسطينية.

يقول الرئيس في خطابه الذي أعده بالمناسبة (أنا جمعتكم اليوم لنشترك في الفرحة العارمة التي تعم شعبنا في أنحاء فلسطين(...) يا إخواني قلت لكم (...) سننتصر، وإن فلسطين، كل فلسطين ستحرر..."[3].

-انقلاب السحر:

وبالفعل كان انقلابا للموازين والأوضاع في العالم كافة. فكان الفصل بمثابة ناقل للأخبار الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية...الخ، ولقد لخص هذه الأوضاع

(1) م. ن. ص 91.
(2) وطار الطاهر: الولي الطاهر، يرفع يديه بالدعاء، ص100.
(3) م. ن. ص102، 103.

الدكتور(حنزليقة) بقوله: " السحر يعود على الساحر، وإذا لم يسد التعقل، والتبصر، فإن البركان الذي سينفجر هذه المرة ستكوي حممه الخليقة كلها "[1].

- ويل العراق يا مويلية:

في الفصل الأخير من الرواية ينقل لنا الكاتب صورة لمحاكمة العرب للرئيس العراقي(صدام حسين)؛ والذي يرد عليهم في نهايتها بقوله: " يا ويل العراق يا مويلية. طعن الخناجر ولا حكم الجبان في "[2]. وفي هذا اسقراء للحالة النفسية التي وصل إليها الرئيس ومنه بلاده العراق، ليتعدى كل هذا إلى بلدان العالم العربي بأسره.

إن الملاحظ على أحداث رواية (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) أنها لا تكون حبكة واحدة، هي تتشظى وتتشرذم عبر حرفية الرواية. فكانت بمثابة البطاقات أو المقالات، فكل فصل فيها تقريبا يتشظى هو الآخر بدوره إلى مجموعة من الحكايات والأحداث، وهي سمة من سمات الرواية الجديدة.

إذن، من هنا نلاحظ الفرق في توظيف الحبكة، " فالرواية التقليدية تقوم على تطوير الحبكة والشخصيات فيما يشبه سيرة حياة، أما رواية القرن العشرين، فهي من ناحية تأخذ الزمن موضوعا للرواية لا مجرد دليل على نمو الحدث، وتطور الشخصيات "[4]، وهذا ما حدث في رواية الطاهر وطار. فهي اتخذت من الزمن موضوعا لأحداثها، هذا الزمن الذي شهد الصراع، والانشطار، والتكسر...الخ، داخل بلدان العالم العربي التي أصبحت تسير نحو حتفها.

4-2- الزمن:

لقد اعتبر الزمن من بين أهم " المقولات التي شغلت الفلاسفة منذ القديم، وجلبت انتباههم(...) كما تعود صعوبة البحث في مقولة الزمن إلى سعة مجاله وارتباطه بكل مظاهر الوجود الطبيعي والإنساني، ولعل هذه الخصوصية هي التي جعلت القديس

(1) م. ن. ص110.
(2) م. ن. ص. 114.
(4) رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص8.

(أوغسطين) St Augustin، يطرح في كتابه (الاعترافات) les confoussions. قائلا: ماهو الزمن ؟ إن لم أسأل فإني أعرف، أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإني لا أعرف "[1]. ويضيف بأن الزمن لا يمكن حجزه في الأبعاد المعروفة (الحاضر، المستقبل، والماضي) لأنها مجرد صفات توظفها اللغة وذلك للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن[2]، الذي اختلف في طريقة توظيفه وفهمه بين كتاب الرواية التقليدية، وكتاب الرواية الجديدة الذين أصبح الزمن في متنهم الحكائي زمنا مهوشا، يتخلله الشك، والريبة في حقيقته، وفعاليته فتغير مفهومه في كتاباتهم.

إن الزمن في الرواية التقليدية " يتناغم مع الأحداث ويسير في خط متسلسل "[3]، لكن مع كتاب الرواية الجديدة، نجده قد أخذ منحى مغايرا، فعمل كتابها على تدمير هذه النمطية السردية الزمنية، وذلك عن طريق " تدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتقديم والتأخير "[4] وكلها تقنيات اعتمدها معظم كتابنا ففي كثير من الروايات الجزائرية الجديدة يصطدم القارئ بزئبقية الزمن الذي تجري فيه الأحداث، فلا يستطيع القبض على الزمن الحقيقي الذي تجري فيه. وهذا ما جعلها تحتاج إلى تركيز أكبر، وإلى نوع آخر من القراء...لأن القارئ في هذه الروايات عليه أن يتدخل بالتحليل والتركيب، وربما التأويل... حتى يستطيع القبض على زمنية الأحداث التي تروى فيها هذه القصص.

من هنا وجدنا النص الروائي الجزائري، في الرواية الجديدة، قد " امتدت أطرافه بين أركان الزمن الثلاثة: الماضي، واالحاضر، والمستقبل. مع التأكيد على أن ذلك الامتداد كان يخضع في الغالب الأعم للمعيار النفسي الداخلي للشخصية التي كانت حاملة للزمن الماضي ومعايشته للزمن الشعبي المضاد للزمن السياسي في آن واحد(...) وكأن النص يتعمد الهروب من الواقع الآني(...) [لـ] يؤكد رفضه لذلك التجانس المقترح من طرف

(1) عيلان عمرو: الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة -الجزائر-، ط2001، ص271.
(2) ينظر. م. ن. ص. ن.
(3) حاج معتوق محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص94.
(4) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص30.

الزمن السياسي"[1]، وهذا ما حاول أن يوظفه مثلا واسيني الأعرج في روايته (سيدة المقام).

إن القارئ لرواية (سيدة المقام) لا يستطيع القبض على الزمن الحقيقي الذي تروي فيه الأحداث إلا من خلال جملة بثها الروائي داخل أحداث روايته يقول: " أكتوبر من خريف 1988 "[2]. لتكون منبها ومؤشرا على زمنية أحداث روايته. فواسيني الأعرج انطلق في عمله السردي هذا من الزمن الحاضر ليبدأ في استرجاعاته الماضوية القريبة والبعيدة حتى يصل إلى رؤية مستقبلية قاتمة للزمن الذي يعيشه.

وهكذا يكون زمن المستقبل، والقارئ في هذه الرواية يجد نفسه مقحما في أحداثها، وفي زمنها الذي تسرد فيه ليصبح في الأخير وكأنه راو لأحداثها، أو شخصية من بين أهم شخصياتها.

إن الكاتب في النص السردي للرواية الجزائرية نجده يتعامل " تعاملا خاصا مع الزمن، يمتاز بالتمزق، والتشتت في كثير من الأحيان، لا من حيث الإحساس الوجودي الفلسفي العميق ذو الدلالات والأبعاد الميتافيزيقية، ولكن من حيث المبالغة في الانسياق وراء أحد أجزاء الزمن وتياراته دون آخر، وهو الشيء الذي أبعد ذلك الترابط المنطقي والانسجام الحدثي بين الماضي والحاضر في أغلب الأحيان "[1]، وهذا ما ولد تلك النظرة السوداوية التشاؤمية لدى معظم كتاب الرواية الجديدة والذين رأوا في الماضي الطهارة، والنقاء، اللذين تقابلهما الدناسة والضبابية في الزمن الحاضر الذي كان الزمن السياسي من بين أهم مسبباته.

كما نجد أن كتابنا اتخذوا من تقنيات الرواية الجديدة التي استعملت بعضها الرواية التقليدية من قبل كوسيلة للكتابة في أعمالهم السردية، والفرق هنا يكمن فقط في طريقة التوظيف والاستعمال.

---

(1) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص)، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران –الجزائر- ج1، ط2001، ص85، 86.

(2) الأعرج واسيني: سيدة المقام، دار الفضاء الحر -الجزائر-، ط(1)، 2001، ص6.

وبالعودة إلى الرواية (سيدة المقام) – النموذج التمثيلي في هذا العنصر- نقول إن واسيني الأعرج قد وظف بعضا من التقنيات السردية الحديثة وتقنية الزمن منها على وجه الخصوص، فكان أن وظف أهم تقنياتها، التي نذكر منها: (المفارقات السردية والديمومة أو المدة).

1- المفارقات السردية:

أ- الإسترجاع: " تعتبر رواية (سيدة المقام) رواية للذاكر ورواية للاسترجاع، فالقصة لا تتجاوز لحظة زمانية تصل بين المستشفى (مصطفى باشا)، وهو مستشفى عام بالجزائر العاصمة، وبين جسر (تليملي)، إلا أن تقنيات كتابة الرواية فرضت على الكاتب الالتجاء إلى توسيعات في القصة من خلال توسيع الخطاب"[2].

لقد اعتمد واسيني الأعرج هذه التقنية في روايته، وذلك من خلال استرجاع الشخصية البطلة (محمد) لبعض أهم محطاتها الماضوية التي عاشتها يقول: " استعيد الآن تفاصيل كبريائك، وحبك "[3]، وهو يحاول هنا أن يتذكر أسعد الأيام التي عاشها مع حبيبته (مريم)، رافضا بذلك الزمن الذي يعيشه. زمن الحاضر، وحتى المستقبل، لأنه يرى فيهما زمنا لغيره، لكن هذا لا يدوم طويل،ا لأن الكاتب هنا يعود وبنظرة سوداوية متشائمة، ليكسر تلك النظرة التفاؤلية الجميلة التي صبغت الزمن الماضي ليصبح هو الآخر زمنا للحزن وزمنا للموت والنهايات. يقول على لسان (محمد): " لا أتذكر الآن شيئا مهما سوى الخرخشات

(1) بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (المؤثرات العامة في بنيتي الزمن، والنص)، ص109.

(2) معتصم محمد: الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف -الجزائر-، ط (1) 2005، ص121.

(3) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص57.

وأصوات التكسر، وكلمات مريم الأخيرة.."[1]. وهكذا يمضي (محمد) في استرجاعاته، واستذكاراته. حتى يصل إلى الفصل الأخير الذي قصه لنا الروائي بزمن الحاضر.

ب- *الاستشراف*: ولقد أحسن الكاتب استخدامه لهذه التقنية ففي الرواية تتنبأ مريم وهي تحتضر بما سيحدث بعد موتها، فتقول لمحمد: " سيزورك الأصدقاء في بيتك الجميل، سيجلسون جميعا على طاولة الأصدقاء.."[2]. وهكذا يواصل الكاتب استشرافه على ألسنة شخصياته، ليتنبأ بما سيقع في الجزائر خاصة بعد سيطرة حراس النوايا – ويقصد بهم الإرهاب - فيقول على لسان بطلته مريم "عندما يتحكم حراس النوايا في المدينة سيحرقون الميت والحي فيها "[3]

2- المدة (الديمومة) :

أ- *الخلاصة*: ونلمح هذه التقنية مثلا حين تتحدث مريم عن قصة اختفاء والدها، فتقول: " خرج ليلا من يومها لم يعد"[4]. فالمدة التي اختفى فيها الوالد كانت طويلة، لكن مريم لخصتها في عبارة واحدة هي (لم يعد).

ب- *الحذف*: ونجد (واسيني) تفادى استخدام هذه التقنية قصدا لأن مراحل حياة الشخصيات كانت مهمة لديه، لكن رغم هذا نجد هذه التقنية في بعض مواضيع الرواية. فنجدها مثلا في حديث(محمد) عن أعوان حراس النوايا حين ألقوا القبض عليه، فيقول: " لست أدري هل حملني وحده أو مع مجموعة، فقد وجدت نفسي في شاحنة كبيرة مخصصة لنقل الزبالة "[5].

فالكاتب لم يتحدث عن المدة التي تفصل بين لحظة فقدان(محمد) الوعي ومدة استرجاعه له، لكنه ركز على (رميه في شاحنة الزبالة)، وقصد ذلك لأنه ردده في أكثر من موضع في الرواية، وذلك ليؤكد على المكانة التي وصل إليها المثقف في بلادنا.

---

(1) م. ن. ص7.
(2) م. ن. ص10 .
(3) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص36.
(4) م. ن. ، ص81.
(5) م. ن. ص226.

جـ- *المشهد*: وهي التقنية التي يتطابق فيها زمن القصة مع الزمن السردي، ونجد هذا مثلا في الحوار الذي جرى بين مريم وذلك الرجل الغريب الذي دخل الحانة. تقول مريم: "وأنت من تكون ياسي موح؟

-عبد الله يهدي أخوة الإيمان للإيمان.

-عبد الله في بار؟..."[1].

د- *الوقفة*: وهي من أهم خصائص الرواية الجديدة، ووظفها (واسيني) كثيرا في روايته، وانتقل فيها إلى الوصف على حساب صيرورة الأحداث، ليتوقف معها الزمن ويتغير، فيقول عن المدينة: " مدينة خيمة تقفل شبابيكها وأبوابها في الساعات الأولى من الليل، فقدت أنوثتها وأهواءها، وأشواقها.."[2]، كما أخذت هذه التقنية منحى آخر في الرواية وذلك بتوقف شخصيات أمام أنفسهم، يقول محمد لنفسه بعد وفاة مريم: " أوف...تفطن يا هذا المنهك المنتهك في عمقه! تفطن أنت الآن رجل متعب يتمرس في أحد شوارع المدينة كإشارة مرور"[3].

وهذا ما يحيلنا إلى عنصر آخر مهم تميزت به الرواية الجزائرية الجديدة وهو (التشيؤ) الذي لحق بعنصر الشخصية.

إذن، نستطيع القول إن الزمن في الرواية التقليدية غير الزمن في الرواية الجديدة، فـ" ثمة اختلاف بين الرواية التي تسمى بالتقليدية، والرواية الحديثة في التعامل مع الزمن، وربما يمثل هذا الاختلاف الفاصل الأساسي بين هذه وتلك، فالرواية التقليدية تقوم على تطور الحبكة والشخصيات فيما يشبه سيرة الحياة. أما رواية القرن العشرين فهي من ناحية تأخذ الزمن موضوعا للرواية، لا مجرد دليل على نمو الحدث وتطور الشخصيات، مما ينعكس على الأشكال الجديدة بين الزمنية واللازمنية من ناحية أخرى "[4].

---

(1) م. ن. ص31.
(2)الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص43.
(3) م. ن. ص5.
(4) رشيد أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص7، 8.

إن الكتاب في الرواية الجزائرية الجديدة اتخذوا من الزمن الراهن موضوعا لمتونهم السردية التي حاولت معالجة الواقع، من خلال الزمن الحاضر الذي يعيشه الفرد بكل متناقضاته، ومخلفاته، وخيباته.

4-3- الشخصية:

تعد الشخصية من بين أهم العناصر الفنية التي قامت عليها الرواية التقليدية، إذ لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها(...) من أجل كل ذلك كنا نلفي كثيرا من الروائيين يركزون عبقريتهم وذكاءهم على رسم ملامح الشخصية"[1]، وذلك بإعطاء أوصافها، وملامحها، ومميزاتها. وبهذا يكون الكاتب أو الروائي وكأنه يقدم لقارئه شخصية من لحم ودم، تقارب صورتها، صورة الإنسان في الواقع.

لكن بمجيء كتاب الرواية الجديدة نجد عنصر الشخصية قد فقد مكانته التي بوأتهاله الرواية التقليدية، ففقدت بذلك قداستها الإنسانية لتأخذ أبعادا أخرى ضمن متونهم السردية، والتي تماهت فيها مع الأشياء والمفاهيم، لتتشيأ في الأخير وتصبح "كائنا بلا حدود، غير قابل للتعريف وغير مرئي، ليس بشيء ولا يكون في الأغلب سوى انعكاس للمؤلف ذاته"[2].

لقد عمل بعض كتاب الرواية الجزائرية الجديدة على تدمير الشخصية وذلك " بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غلوائها، والتشكيك في وجودها، والتضئيل من أهميتها عمدا..."[3]، "وهذه التقنية اعتمدها أصحاب الرواية الفرنيسية الجديدة، [التي] تتمثل في إعدام الشخصية وقتلها وذلك لتأكيد الحدث وتثبيته "[4].

إذن، فكما تأثر الكاتب في الرواية الفرنسية الجديدة بالأوضاع الجديدة التي قلبت الرؤى والمفاهيم، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، نجد أن الكاتب الجزائري تأثر هو

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص86.
(2) شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ص204.
(3) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص29، 30.
(4) خمري حسين: فضاء المتخيل –مقارنة في الرواي- ، منشورات الإختلاف -الجزائر-، ط(1) 2002، ص161، 162.

الآخر بأحداث عصره، وتمزقات وطنه بحيث أصبح الإنسان آخر شيء يمكن أن ينظر إليه، فتساوى بذلك بالماديات، وحتى بأحقر الأشياء والحيوانات...الخ.

إن الرواية الجديدة في تعاملها مع الشخصية نجدها قد بالغت كثيرا في إيذائها، وذلك بالتقليل من أهميتها، والإنقاص من مكانتها التي تبوأتها في حضن الرواية التقليدية، لتصبح الشخصية ضمن متونهم السردية مجرد رقم أو حرف أو آلة أو عدم،وهلم جرا "[1]

ففى رواية الكاتب (رشيدة بوجدرة)، (الانبهار) نجد أن متنها السردي يمتزج فيه الواقعي بالخيالي، والإنساني بالحيواني. وشخصيات هذه الرواية هم " لام، وإيلا، وعلي، وعلي مكرر، وليل، ولول..."[2] وهي كلها شخصيات تعاني في الرواية لتفقد ملامحها في كثير من الأحيان وذلك من خلال تشيئها.

(إيلا) مثلا هو: شخصية تعاني العقم وتداعياته النفسية والاجتماعية.

(لول): ابنة إيلا بالتبني وهي فتاة صاحبة لسان سليط لاهج بالبذاءة.

(لام): هو إبن إيلا بالتبني أيضا، يرث عن والده الشغف بالسفر في سبيل الدراسة، ثم في سبيل القضية الوطنية، يصاب في إحدى المعارك، وينتقل إلى موسكو للعلاج، طوال أحداث الرواية نجده مسافرا عبر: بكين، وهانوي، وبرشلونة، والجزائر، وباريس.

(لام) هي: شخصية دائما تبحث عن أصلها، وعن معنى اسمها منذ بداية أحداث الرواية.

(علي، وعلي) وهما بمثابة الأسطورة، وإيلا لم يوضح إطلاقا صلة القرابة الحقيقية أو المفترضة بينهما..

(ليل) هي: زوجة إيلا

أما (انبهار)فهي آخر من تبنى، ولقد ماتت بمرض يصعب تشخيصه، فأعطى اسمها لسلالة كاملة من المهر[3]...

إن الشخصية في هذه الرواية، – رواية الانبهار- فقدت بعض ملامحها فهي تعاني دائما فعن الشخصية (لام) مثلا يقول (بوجدرة): " ما برح مكان الولادة هذا لغزا لم يتمكن

(1) ينظر. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص54.
(2) بوجدرة رشيد : الانبهار، منشورات الاختلاف –الجزائر-، ط1، 2002، ص 5، 6، 7.
(3) ينظر. آيت مناصر.ع: رواية (الإنبهار) لرشيد بوجدرة، رحلة الذات الملتبسة مع الذاكرة واللغة، الخبر –الجزائر- ع4262، الخميس 9 ديسمبر 2004، ص12.

لام أبدا من فك طلاسمه جديا، يعيشه كالإهانة أو كالجرح (...) وما برح هذا اللااسم أو بالأحرى هذه الكنية التي يتنوع الحرف الصامت فيها حسب أهواء وأمزجة المحيطين به (...) فقد كان يعاني كثيرا من الشيئين الغريبين اللذين أخذا ينهشان حياته نهشا مكان الولادة ،اسم أمر غير ذي بال تفصيلان تافهان تقريبا ولا داعي للتعنت في إيضاحهما"[1]

أما في رواية (الإنكار) - للكاتب نفسه أي(رشيد بوجدرة)- فنجده دائما يحاول طمس ملامح شخصياته، وذلك بإيذائها قصدا، ومحاولة وضعها في مرتبة الأشياء والمفاهيم، وفي هذا يقترب من كتاب الرواية الجديدة، والأمريكية منها بالخصوص، وبوجدرة يعرف بـ "الكتابة في نطاق الرواية الجديدة بخصائصها الأسلوبية والموضوعية من استغراق في الوصف واستخدام التناص مع جويس، وفولكنر وبروست..."[2].

إن الشخصيات في روايته (الإنكار) تتعدد، وتأخذ أسماء، وألقابا متعددة، فالسلطة عنده هي (الأعضاء السريين)، والوالد هو (شيخ القبيلة)، والأستاذ هو (Coq)...الخ. هذا بالإضافة إلى استعماله الواسع للضمائر. والشخصية عند (بوجدرة) تتشيأ لتأخذ أبعادا رمزية متعددة، وتصل قمة التشؤ في الرواية حين ينقل لنا الكتاب ذلك الحوار الذي جرى بين الأعضاء السريين (السلطة) ورشيد (إحدى الشخصيات في الرواية، وهو ابن لشيخ القبيلة).

يقول في هذا الحوار الطويل:

" - كم سنك؟

- خمس وعشرون سنة.

- اسمك؟

- رشيد.

- قامتك؟ (...)

- حدثنا عن غرفتك؟

- ماذا تعنون؟

---

(1) بوجدرة رشيد: الانبهار، ص5.

(2) ينظر: آيت مناصر.ع: رواية (الإنبهار) لرشيد بوجدرة، رحلة الذات الملتبسة مع الذاكرة واللغة، ص12.

- صف ! (...)
- إنه أمر !
- طيب؛ هي غرفة طولها ثلاثة أمتار وعرضها مثل ذلك! (...)
- صف النافذة !
- ولكن ...
- لا تضع الوقت فإن أنفاسك معدودة
- النافذة مستطيلة الشكل وبها ستة مربعات من البلور (...)
- صحيح، واصل وصفها
- يمكن أن أضيف إنها كائنة في اتجاه الشرق وإن ذلك يقلقنا كثيرا إذ تلفحنا الشمس بنارها منذ الصباح فتمنعنا من النوم.
- أنت تكذب فجميع تقاريرنا تؤكد بأنك كثير النوم (...)
- صف سريرك (...)
- لماذا تعيش مع أجنبية؟(...)
- واصل.
- هناك أيضا بطانية
- حدثنا عن هذه البطانية "[1] .

إذن، من خلال هذا الحوار الذي جرى بين الأعضاء السريين، ورشيد نستشف الحالة المزرية التي وصلت إليها هذه الشخصية التي كادت أن تفقد ملامحها الإنسانية، فتصبح الماديات، وهي الأشياء الجامدة أهم منها، فتتعادل مع النافذة، والغرفة، والسرير، والبطانية...هذا إن لم نقل إنها تتفوق عليها في الأهمية.

ويواصل تعذيب شخصيته (رشيد) نفسيا إلى درجة تمني هذا الأخير أن يمارس عليه التعذيب البدني يقول، رشيد: " كان الخوف يبعث الفتور في نفسي(...) وكانت مقابلتي

(1) بوجدرة رشيد: الإنكار، تر. صالح القرمادي، المؤسة الوطنية للكتاب -الجزائر- ط1984، ص265...270.

اليومية مع الأعضاء السريين تحطم في نفسي كل طاقة وكل بادرة عزم، وتتركني فريسة لأشد اليأس(...) وكانوا يستمرون في إلقاء نفس الأسئلة التي لا معنى لها (...) فوصل بي الأمر بسبب ذلك إلى تمني التعذيب البدني مصحوبا بأسئلة هامة تتعلق بأفكاري السياسية(...) عوضا عن هذه الأسئلة التي لا أساس لها ولا رأس بشأن ستائر غرفتي، وزربيتي (...) ومرحاضي، ثم عن نافذتي، ثم عن نافذتي من جديد!..."[2].

وبهذا نستطيع القول إن (رشيد): في هذه الرواية يهمش ويقزم دوره كإنسان أو شخص له وجود، لتأخذ مكانته الأشياء، فتصبح هي الناطق المعبر عن حالاته الشعورية، وكذا أعماله ونشاطاته في الحياة، وبهذا تدخل هذه الأشياء في الترميز.

أما إذا رجعنا إلى رواية (سيدة المقام) لواسيني الأعرج، فنجدها هي الأخرى قد تضمنت عنصر التشيؤ ضمن طياتها، خاصة إذا تعلق الحديث عن (محمد)، فرغم أنه يملك إسما وجسدا، إلا أنه فقد إنسانيته من خلال الخيبات والمآسي، والانكسارات... التي سيطرت عليه طوال أحداث الرواية.

إن (محمد) دائم التذمر من الأوضاع التي آلت إليها البلاد التي إذا تكلم صوت المال فيها كل شئ يسكت، يقول: " قِدْ مَا عِنْدَكْ قِدْ مَا تِسْوَى"[3]، ومحمد طوال أحداث الرواية نجده يعاني من التهميش والضياع والألم واليأس... هذا الأخير الذي تمكن منه بعد أن ماتت حبيبته (مريم). يتأمل نفسه ويتأسف عليها، فيقول: " أوف..تفطن يا هذا المنهك المنتهك في عمقه! تفطن أنت الآن رجل متعب يتمرس في أحد شوارع المدينة كإشارة مرور"[4] ، وهكذا ليصل إلى قمة يأسه الجنوني، فيرى أنه لا قيمة له في هذه المدينة التي تسير نحو حتفها، هذه المدينة التي ترفضه، وتحاول قتله بكل أنواع الأسلحة التي تملكها، ولا تملكها.

---

(2) بوجدرة رشيد: الإنكار، تر. صالح القرمادي، ص 272.
(3) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص 288.
(4) م. ن. ص5.

يتوجه (محمد) إلى جسر (تليملي) – وهو أحد الجسور بالجزائر العاصمة - فيقوم بتمزيق هويته، يقول: " ما معنى الهوية في وطن ليس لك "[1]، ثم يرمي فصول روايته الأخيرة التي كان يكتبها من أجل الحبيبة (مريم)، ليتأمل نفسه في الأخير ويطرح سؤالا على نفسه "ما ذا بقي فيك إذن "[2]. وهو هنا يرثي نفسه بنفسه ليشئ ذاته في الأخير ويقول:" أنت لا شيء في هذا الفضاء المؤكسد (...) رموك في مزبلة..."[3] وهكذا ينتحر في الأخير.

إذن، من هنا نستطيع القول إن الشخصية في الرواية التقليدية هي النقيض للشخصية في الرواية الجديدة، التي ينظر إليها النقد الحديث على أنها " وحدة سردية، شخصية من ورق (...) ينطلق من مفهوم للشخص وفلسفة للعلاقة بين الفرد والمجموعة(...) ومع ذلك يحكم بناء الشخصية مفهوم مغاير، لا يرسمها عبر الوصف التقليدي، بل يأخذها من خلال الحوار الداخلي أو رؤية الآخر أو عبر الفعل الذي يقع بلا تفسير في مجرى الحياة والعلاقات، ولا يفهم إلا عبر السياق الروائي الذي يظهر الدلالة تدريجيا.
فالشخصية الروائية -كما يقول (فليب هامون)- هي: " ليست شيئا معطى كالكلمة في القاموس بل مفهوم يبنى حتى آخر صفحة في الرواية"[4] .

إن كتاب الرواية الجزائرية الجديدة حاولوا تشيئة شخصياتهم في معظم الأحيان بطريقتهم الخاصة المستمدة من كتاب الرواية الفرنسية الجديدة أحيانا، والنابعة من ذواتهم ومعتقداتهم أحيانا أخرى، وربما كان مرد ذلك إلى الضياع والتهميش الذي يعيشه الفرد في مجتمعه، وخاصة الفرد المثقف منه -على سبيل التميز، لا الحصر- فضاعت بذلك الشخصية عبر حرفية أعمالهم السردية لتبقى منها رموز، وملامح، وأفكار... وتشيؤ الشخصية في الرواية الجديدة يقابله (الأنسنة)، فالكاتب حين ينقل صورة المكان في روايته يتراءى للقارئ وكأنه شخص حي، من لحم، ودم...يحاوره، يتكلم معه، ويناقشه..وهذا ما سيتم الحديث عنه في العنصر الموالي.

---

(1)الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص 273.
(2) م. ن. ص274.
(3) م. ن. ص273، 274.
(4) رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص77.

إذن، فكتّاب الرواية الجزائرية الجديدة حاولوا تشيئة شخصياتهم في معظم الأحيان، وربما كان مرد ذلك إلى ذلك الضياع والتهميش الذي يعيشه الفرد في مجتمعه، فضاعت بذلك الشخصية عبر حرفيات الرواية ولكن رغم ذلك بقيت منها رموز، وملامح، وأفكار...رغم أنها كانت تحمل أسماءا.

إن تشيؤ الشخصية في الرواية الجديدة يقابله (أنسنة المكان)، فالكاتب حين ينقل صورة المكان في روايته يتراءى للقارئ وكأنه شخص حي، وإليك مقطعا من رواية(سيدة المقام) لوسيني الأعرج يصف فيها مدينة الجزائر على لسان (مريم): " ماذا حدث لهذه المدينة؟؟ وجهها تغير وامتلئ بالندوب وعادت الأمراض الفتاكة إلى الوجود بعدما نسيناها (...) أرفض الاستقامة الوهمية لكثير من الحب لكل ما يحيط بي، لكنهم قتلوه ويقتلونه بالتقسيط، أنا كذلك أحزن عندما يحزن وطني، لكني أكره السياسة رغم أنها تأكل معنا في الإناء نفسه، وتنام في الفراش نفسه"[1].

4-4- الوصف:

نستطيع القول إن الوصف عند بعض كتاب الرواية الجزائرية الجديدة كان وصفا خلاقا، حاول الكاتب من خلاله نقل صورة الواقع الذي تعيشه الجزائر التي رسموا بالحرف حدودها ومناظرها، ولونوا بالمشاعر والعواطف صورتها. ولقد اختلف الروائيون الجزائريون في نقلهم لهذه الصورة بين رسام مبتدئ، ورسام بارع، ومن منا يقرأ رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي -مثلا- ولا تهزه صورة تلك المناظر، وصورة تلك الاحساسات التي تكمن في دواخل شخصياتها، فالقارئ في هذه الرواية يحس نفسه وكأنه يعيش داخل هذه الأمكنة، وينتقل فيها دون جواز سفر.

كما كان لوصف المدينة، والقرية، والطبيعة، ومشاعر واحساسات الأفراد...الخ الحظ الأوفر في الرواية الجديدة، لأنها كانت وسيلة لنقل المشاعر، ووصف الحالات الاجتماعية التي يعيش فيها الأفراد، كما كانت وسيلة لنقل الأفكار، والإيديولوجيات... وبهذا نستطيع القول إن المكان أو الفضاء حينما يرتبط بالرمز والتخيل يخرج من وظيفته كناقل للديكور الذي تتحرك في الشخصية، إلى وظيفة أخرى هي "خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون

دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان للتعبير عن موقف الأبطال في العالم "[2]. وهذا ما عمل على تجسيده كتاب الرواية الجديدة ضمن متونهم السردية.

ففي رواية (على جبال الظهرة) لمحمد ساري، وأنت تقرأ الفصل الثاني منها، وخاصة الفقرات التي يصف فيها الكاتب المحتشد، وعمليات التعذيب، تجد نفسك أمام مشاهد حية تنبض بالرعب، والألم ينقل الكاتب من خلالها أدق التفاصيل عبر مقاطعه الوصفية المتعددة.

يقول في وصفه لاحدى هذه العمليات على لسان أحد شخصياته " تلك الأصوات التي ما زالت تتابعني ليلا نهارا، إنها مريعة مخيفة، توحي بالأصوات التي يسمعها الناس في القبور..ربطوني بحبل نيلوني إلى الشباك الحديدي ويداي تقطران بالدماء.. بصق في وجهي.. كأنني مزبلة.. جاءوا بالملاقط التي يسري فيها التيار الكهربائي ووضعوا ملقطا في شحمة أذني اليمنى وملقطا في إبهام يدي اليسرى، وجاء التيار الكهربائي كصاعقة نزلت من السماء في ليلة دامسة، ممطرة، والرعد، والبرق يدويان.. أحسست بثقل في رأسي أوقفوا التيار، وجاء صوت أحدهم.. (تكلم أيها الحيوان) (...)جاءوا بأنبوب الماء(...) وساقوني إلى الزنزانة..."[3] .

من هنا كان كتاب الرواية الجديدة يركزون على أدق التفاصيل التي ترد ضمن متونهم السردية، فيحاولون الإلمام بها دون إهمال أي جزء فيها مهما كان دقيقا، "ولعل الجديد في كل ذلك أن الروائيين الجدد اغتدوا يزعجون -الحيز- كما يزعجون اللغة ويعذبونها -ويعنتونه ويضنونه، ويسيئون إليه عن وعي فني- شأنه شأن معظم المشكلات السردية الأخرى –فتراهم يقطعون كما يقطع الزمن..فكما أن الزمن لم يعد يجري متسلسلا رتيبا، خاضعا لمبدإ، أ ثم ب (...) أي لمبدإ الترتيب المنطقي للأشياء؛ ولكنه اغتدى غير

(1) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص 22، 23.
(2) لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993،ص70.
(3) ساري محمد: على جبال الظهرة، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر- ط 1988، ص36، 37.

متسلسل بحيث يمكن أن يمثل ب قبل أ، أو د قبل ج دون أن يكون ذلك مستبشعا، بل محبذا مستملحا... فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأنا "[1].

ففي رواية (سيدة المقام) لواسيني الأعرج نجد الكاتب يهتم بنقل صور فضائه عبر مقاطع وصفية مقطعة ومجزأة عبر حرفية عمله السردي بشكل لا يلتزم فيه الكاتب الترتيب، والتسلسل. فيبدأ مثلا في فصله الأول (مكاشفات المكان) بوصف حالة (محمد) النفسية من خلال بعض الأشياء والمفاهيم، يقول: " شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوشاهق. لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين.. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها كل شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أني منهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة"[2]

ثم ينتقل بعد ذلك الكاتب مباشرة إلى وصف مستشفى باشا بقوله: "عال، عال، يبحث عن سماء ضيعت ألوانها الأصلية. الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة..."[3].

وبعدها يبدأ محمد بوصف حبيبته مريم فيقول: " كانت مريم وردة هذه المدينةوحلمها، تفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته..."[4].

ثم ينتقل الكاتب إلى وصف (رصاصة أكتوبر 1988) فيقول: " رصاصة بلا معنى، كغيرها من الرصاصات التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام. رصاصة خرجت من مسدس لا يعرف صاحبه مطلقا أنه هو صاحب الكارثة..."[5].

وبعد هذا يعود الكاتب ثانية إلى وصف المستشفى، ثم مريم...وهكذا تتناثر هذه القطع الوصفية عبر الرواية، تارة تتسع، وتارة تضيق، وأحيانا أخرى تهمل فلا يعود الكاتب

(1) مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، ص103.
(2) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص5.
(3) م. ن. ص. ن.
(4)الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص5.
(5) م. ن. ص6.

للحديث عنها، وربما كان مرد هذا إلى أن الكاتب أراد أن ينقل واقعه الذي تشوبه الاضطرابات، والانكسارات، والخيبات... من خلال هذا التقطيع والتجزيء المتعمد.

إذن، بالإضافة إلى عنصر الوصف في الرواية الجديدة، نجد عنصرا آخر هو التصوير؛ فبالإضافة إلى تصويرهم للأحداث، والأماكن نجدهم اعتمدوا التصوير الجنسي، وهي ظاهرة طغت على جل الأعمال الروائية الجديدة لتتعداها في بعض الأحيان إلى درجة الخلاعة، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يصبون جام غضبهم على هؤلاء الروائيين، كما عزف العديد من القراء على قراءة تلك الروايات. فالكاتب فيها يتحدث عن الجنس، ويمارسه "ويلعب الروائيون الجدد به كما يلعبون بالنار"[1] .

إن أحسن من يترجم هذه الظاهرة هو الروائي (رشيد بوجدرة) في جل رواياته، كذلك نجد الشيء نفسه عند (واسيني الأعرج) في بعض رواياته. خاصة في (نوار اللوز)، (سيدة المقام)، والطاهر وطار في روايته (عرس بغل) التي تدور معظم أحداثها

في (ماخور)، فمن خلال أحداث الرواية حاول (الطاهر وطار)أن "ينفذ إلى صميم هذه الشريحة الاجتماعية المنبوذة من قبل المجتمع، يقترب منهم، ولا يغتر بالمظهر بل يعيش معهن وضعهن الحقيقي الذي يجعلهن بائعات هوى، يتاجرن بأجسادهن، وأنهن بهذه الحالة شاهدات على ما يوجد في المجتمع من تفاوت طبقي "[3].

أما إذا تتبعنا رواية (الإنكار) لرشيد بوجدرة فنجد التصوير الجنسي عنده يتعدى حدود المنطق، فشخوصه تمارس الجنس مع (الأخت، وزوجة الأب، وبنات العم، والعاهرات، والشيخ في الجامع...إلخ، ولا تتوقف إلى هذا الحد، بل إلى التلذذ بالأم.

ففي قمة هوس(رشيد) – أحد شخصيات الرواية- يقول: " كنت أخلط في فترة قمة التلذذ الجنسي التي يسيطر عليها الاختيال المجرد بين زوجة أبي وأمي "[4] وفي حديثه عن

(1) أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص14.

(3) مفقودة صالح: نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، أتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر -الجزائر- ط1، 2002، ص127.

(4) بوجدرة رشيد: الإنكار، ص146.

أخته ليلى يقول: " ليلى كانت تأتي كل ما في وسعها لكي تهيج مشاعري وتتواطأ معي في الخطيئة(...) ترى هل اغتصبت أختي من أبي؟ "[1].

لكن رغم كل هذا نجد في المقابل مجموعة من الكتابات تعدت هذا الوصف والتصوير إلى كتابات أخرى متعففة حاولت أن تصور ذلك الحب البريء الصادق وتلك العلاقات الشرعية الطاهرة التي تجمع الأحبة، والعشاق، والأزواج...

والرواية الجزائرية الجديدة، لم تقتصر على موضوعات الحب والجنس فقط بل نجدها قد تعدت هذا إلى موضوعات أخرى تعددت واختلفت باختلاف كتابها، وإليك بعضا من هذه المواضيع (التيمات) والمضامين.

موضوعات (تيمات)الرواية الجزائرية الجديدة:

يرجع تقسيم تيمات الرواية ومضامينها بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة إلى تغيرات التي يتطلبها العصر، ويفرضها الواقع.

إن الرواية التسعينية، تقول(نبيلة زويش): إنها شهدت " بشكل واضح تواترات موضوعاتية جعلت[ها] حبيسة واقع الجزائر، الذي حددته المصطلحات والتسميات التي أطلقت على هذه الروايات، التي تحيل على سياقها وخلفيتها، منها مثلا: (رواية الفتنة)، (رواية بحر الدم)، (رواية الراهن).[*](...) يبدو –بصفة عامة- أن هذه الكتابات هي الأخرى قد ركزت على الجانب الموضوعاتي، فنقطة التشابه بينها في الراهن الذي أخذت منه مادتها، بل أن الأكيد أن الكثير من الأعمال قد نقلت بحرفية وسقطت في تقريرية محضة وذلك أنها جسدت

(1) م. ن. ص174.

(*) (وإذ نذكر هذه التسميات فهذا لا يعني أننا نوافقها لأنا نرى بأن منها ما هو أبعد من هذا الراهن وأعمق من هذه التقنية، فالكثير منها غاص في أعماق التاريخ،لا يحدث بما جرى في الجزائري فقط، بل يسعى إلى وصل حلقات التاريخ).

- زويش نبيلة: رواية التسعينات. إشكالية الإحالة والنقد، جريدة الأحرار الثقافي -الجزائر-، ع8، ديسمبر 2005، ص12.

علاقات آلية بين بعض الكتاب والواقع (...) لكن ما يجب الوقوف عنده أن هذا الراهن لم يلجم كل الأقلام، لأن التسعينات شهدت ميلاد أعمال ناضجة قدرت حدود الإحاطة الظرفية، فاستغلتها لكنها تأسست على وعي كامل بتقنيات الكتابة الفنية "[1].

وكما عمل كتاب الرواية الفرنسية الجديدة على " أن يتحدثوا بصراحة عن كل شيء: الدين، والسياسة، والسلطة، والأخلاق، وأسرار الدولة، والعائلة(...) والجنس "[2]. نجد أن كتاب الرواية الجزائرية الجديدة هم أيضا حاولوا أن يتحدثوا بصراحة عن واقعهم، فكان أن تضمنت متونهم السردية كل من: (الإنسان، والوطن، والثورة، والتاريخ، والأوضاع الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، والعنف والإرهاب والدم، والحب، والجنس...الخ). كما حاولوا أن يضمنوا متون أعمالهم التراث، والعادات والتقاليد الجزائرية، وتجاوزوا هذا إلى الحديث عن حضارة الأمة العربية والإسلامية في شتى بقاع العالم، وكذا قضايا الصراع الحضاري. فـ" الدارس للنصوص الروائية التي تعالج قضايا الصراع العربي الأوربي في غالب البلاد العربية (...) يدرك بسهولة أن الصراع فيها عاطفي نفسي (...) وتتفق الروايات العربية في أن تجعل الذكورة دائما للعربي، والأنوثة دائما للأوربية، بحيث يغدو الصراع بين الذكورة العربية والأنوثة الأوربية في إطار الرمز الكبير وهو صراع الحضارات "[1].

ولتمثيل بعض هذه التيمات والمضامين التي وردت في المتن السردي للرواية الجزائرية الجديدة، اخترنا مجموعة من الروايات لبعض الكتاب الجزائريين على سبيل التمثيل لا الحصر– مثل: (الطاهر وطار)، و(محمد ساري)، و(عبد الحميد بن هدوقة)، و(سعدي ابراهيم)، و(واسيني الأعرج)...الخ.

إن الطاهر وطار قد " تناول (...) في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) حالة المجتمع الجزائري خلال فترة التسعينيات، وحاول متابعة وضعية الطلبة والطالبات في الأحياء الجامعية، وقد ركز على الظاهرة الصوفية المتفشية في الأوساط الدينية، وإن كان

(1) م. ن. ص. ن.
(2) أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص14.

هدفه الحقيقي هو شرح الوضعية القائمة في الجزائر، وقد اقترب في بعض الأحيان من المباشرة، كما هو الحال عندما أعاد كتابة الرسالتين اللتين بعث بهما إلى عيسى الحيلح من جبال جيجل، وكذلك حين يصف القتال الذي يدور بين مختلف الفرق "[2].

أما في روايته (اللاز) فتحدث عن الأوضاع الاجتماعية والواقع السياسي، فتحدث عن (الثورة ومخلفاتها، المجتمع، علاقة الرجل بالمرأة، سياسة الدولة، وخاصة التاريخ فـ "هندسة الروائي وطار لم تأت لنقل التاريخ، ولكن لتكشف عن خلفياته الفكرية وتعصير نظام تحرير الثورة[*] ويستهدف البحث عن الانسجام داخل الحاضر الجزائري في صراعاته، [وحين سأل وطار عن كيفية تعامله مع التاريخ قال:] تعاملنا تعامل جدي مع التاريخ ومعايشته كمواطنين يشعر بأنه جزء من كل "[3].

أما محمد ساري فتحدث في روايته (على جبال الظهرة) عن الثورة الجزائرية بكل متناقضاتها، ومخلفاتها، وتحدث خاصة عن المعتقلات.

أما روايته (الورم) فكانت صورة حية عن الواقع الجزائري، نابضة بكل آلامه وانكساراته، وخيباته، قال فيها وجع الجزائر خلال العشرية السوداء، الدموية التي مرت بها؛ " إن قوة المضمون هي التي تجعلنا نقرأ هذه الرواية (...) فليس من المعقول أن نمر - مثلا- مرور الكرام على الفصل الذي خصصه الكاتب للتعذيب أثناء حوادث أكتوبر 1988 فهذا الفصل وحده يعد نواة حقيقية لكتابة هذا النص"[4]. الذي نقل إلينا الروائي من خلاله صورة تلك الاغتيالات التي شهدها الفرد الجزائري بكل مستوياته.

---

(1) عبد الفتاح محمد عثمان: قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية، البيان، ع 389، ديسمبر 2002، -الكويت-، ص15، 16.

(2) قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص227.

(*) (نظام التعصير يرتكز على استدعاء الذكريات، ومقابلتها بالأحداث، وبالتالي محاولة النظر إلى الخلف وذلك بالتحديق في مرآة حاضر هو أفقر من أي ماض).

- علوش السعيد: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الحكمة للنشر بيروت -لبنان-، ط(2) 1981، ص66.

(3)- علوش السعيد: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، ص56.

(4) بركان سليم: قراءة موضوعاتيه في النص الروائي المعاصر –رواية (الورم)- نموذجا لكاتبها محمد ساري، الملتقى الدولي الثامن للرواية –عبد الحميد بن هدوقة-، ص35.

فعن اغتيال رئيس البلدية (بوادي الرمان) يقول الكاتب عنه: "عثر قدام عتبة الباب على طرد صغير مغلف بعناية، فتحه واسود وجهه من الرعب. كفن، قطعة صابون، غصن ذابل من الريحان، وزجاجة ماء ورد، وبداخل الإزار الأبيض، وجد رسالة تهديد مخطوطة باليد وعليها طابع الجماعة الإسلامية المسلحة(...) وببرودة أعصاب عجيبة، أخرج يزيد لحرش محشوشة من تحت جاكيته، وأطلق رصاصتين، على مستوى الصدر(...) انتظر قليلا ولما لم يتوقف من الارتعاش والحركة (...) أطلق رصاصتين أخريين علىالرأس..."[1].

وعن الطريقة الشنعاء اللاإنسانية التي اغتال بها (يزيد لحرش) الصحفي (محمد يوسفي) يقول الكاتب: "ربط له الرجلين بسلك حديد(...) كان ممددا على ظهره(...) تقدم فريد زيتوني، انحنى على جسده، أخذ حفنة تراب وأدخلها بعنف في فم الصحفي(...) انحنى يزيد لحرش والسكين بيده اليمنى. تخبط المختطف بقوة أكبر وأعنف(...) أغمض عينيه. نطق بالشهادتين مرات عديدة، واستسلم لمصيره المأساوي.

قهقه يزيد لحرش بصوت مرتفع وقال:

أمسك الرأس جيدا كي أتمكن من إتقان الذبح. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا ذبحتم، فاحسنوا الذبح. ودون أن ترتعش يداه، مرر السكين على الرقبة، انفجر الدم بقوة(...) وبضربة رجل عنيفة دفع الجثة "[2].

وعن العشرية السوداء الدموية، وعن أحداث أكتوبر 1988، يقول الروائي (عبد الحميد بن هدوقة) هو الآخر: " أكتوبر أنطقني أكوام الزجاج التي ملأت الأنهج، أدخنة الغازات والسيارات والبنايات المحترقة، أزيز الرشاشات والبنادق، والدبابات ذكرني في 11 ديسمبر، وأياما أخرى... لكن دماء أكتوبر سالت في الشارع الذي بنته الرذيلة والنسيان! دماء ديسمبر سالت في الحلم الأخضر! ذلك هو الفرق! لا بد أن لا ننسى.

أكتوبر أنطقني، أقول كل شيء، ثم أذهب إلى مكة أغسل عظامي وأيامي! "[3].

---

(1) ساري محمد: الورم، منشورات الإختلاف -الجزائر-، ط 2002، ص41، 42.

(2) ساري محمد: الورم، ص180، 181.

(3) بن هدوقة عبد الحميد: غدا يوم جديد، منشورات الأندلس -الجزائر-، ط 1992، ص14، 15.

إن الإرهاب والقتل والموت هو الذي أنطق الروائي (إبراهيم سعدي)أيضا في روايته الأخيرة (بحثا عن آمال الغبريني)، فرغم أن موضوع الرواية يبدوا ظاهريا قصة حب، إلا أننا نجد أن الإرهاب، والموت يلازمان شخصيات الرواية حيثما حلت. (فالمهدي) مثلا هرب من حكم الإعدام الصادر في حقه في الشمال ليتخذ من فندق الجنوب مأوى له. يقول الكاتب عن مهدي: "عادت إلى ذهنه تلك الورقة التي وجدها ذات يوم أسفل باب منزله وقد رسم عليها تابوت كتب عليه (المهدي المغراني) "[1] ، وعن الاغتيالات التي شهدتها مدن الجزائر يقول: " لا تزال جماعات الموت توقع بالدم وتشيع الرعب وسط المواطنين العزل، ففي الأربع والعشرين الساعة الماضية، عاشت تيبازة ليلة دموية، بشعة، تم أثناءها ذبح ثمانية فلاحين (...) بطريقة وحشية بشعة للغاية، كما نكلوا بجثثهم، (...) وفي جيجل قتلت نفس أيادي الغدر والظلام، البارحة رئيس البلدية وثلاثة أعوان حراسة(...) وفي المدية اغتالت جماعة إرهابية(...) خمسة مواطنين في حاجز مزيف"[3].

أما (واسيني الأعرج) في روايته (سيدة المقام) فتحدث عن المثقف، عن أحداث أكتوبر، وعن ما يسميهم بحراس النوايا - الإرهابيين-، عن الحب والسلطة...

فعن المثقف يقول: " رجل يفكر معناه مشكله "[4]، " متعلم معناه شتيمة "[5]، " إنهم يقتلون جياد المدينة "[6] - والجياد هنا بمعنى المثقفين-.

وعن أحداث أكتوبر يقول الكاتب: " بدأت بالرشق ثم انتهت بالحرق "[7]، " والصدور كانت ممزقة، والأدمغة منفجرة "[8].

وعن الحبيبة (مريم) يقول: " مريم نوارة القلب "[1]، "حياتك حياتي "[2].

---

(1) سعدي إبراهيم: بحثا عن آمال الغبريني، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين -الجزائر-، ط 2004، ص46.

(3)سعدي إبراهيم: بحثا عن آمال الغبريني، ص181، 182.
(4) الأعرج واسيني: سيدة المقام، ص215.
(5) م. ن. ص227.
(6) م. ن. 217.
(7) م. ن. ص145.
(8) م. ن. ص152.

أما في روايته (كتاب الأمير)، فحاول الكاتب أن يؤرخ للجزائر من خلال شخصية (الأمير عبد القادر) هذه الشخصية التي أغفلها التاريخ في بعض الأحيان، وكان قاسيا في الحكم على بعض مواقفها. فيقول في بداية الرواية على لسان (مونسينير ديبوش) (Monseigneur Dupuche) " في انتظار القيام بما هو أهم أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق اتجاه هذا الرجل –[الأمير عبد القادر]- وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة "[3].

ولقد قسم (واسيني الأعرج) روايته إلى ثلاثة أبواب، عمل في كل باب على سرد محطات كثيرة من تاريخ الرجل، ومنه تاريخ الجزائر، فكان " (باب المحن الأولى)، و(باب أقواس الحكمة) و(باب المسالك والمهالك) "[4].

أضف إلى ذلك استخدام (الأعرج) لتقنية فن الرسائل في هذه الرواية فكانت محاورات، ونقاشات كبيرة ومتعددة بين كل من مونسينيور ديبوش – قس الجزائر-، ونابليون الثالث، والأمير عبد القادر...الخ

وعن الرجل يقول أحد رجال الدين الفرنسيين: " يكفيه فخرا أنه قاوم قرابة العشرين سنة، ليس هذا هو المهم. التراجيديا هي عندما تستيقظ فجرا، وتدرك فجأة أن الأرض التي نبت فيها، ونبت فيها الذين تحبهم لم تعد قادرة على تحملك، وأنك ستموت بعيدا عنها(...) أعتقد أني كلما تذكرت الأمير، سآتي إلى هذا المكان للحج. كنت أريده مسيحيا.. ولكنه كان أقوى من أن يكون رجل دين واحد، فقد كان مسلما في قلب كل المعارك الكبرى لمصلحة الإنسان "[1].

من هنا كان توظيف مادة التاريخ في النص الروائي السردي توظيفا خالف الطريقة التي كان يتبعها الكاتب في الرواية التقليدية فـ" توظيف التاريخ في النص الروائي عملية ليست

---

(1) م. ن. ص 262.
(2) م. ن. ص 267.
(3) الأعرج واسيني: كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد- منشورات الفضاء الحر -الجزائر-، ط(1) نوفمبر 2004، ص6.
(4) ينظر. الأعرج واسيني: كتاب الأمير –مسالك أبواب الحديد-، ص 7، 199، 429.

بسيطة على الإطلاق ، إنها بقدر ما تتطلب من الروائي حذرا علميا لا تملي عليه تقديم (التاريخ) كما تقدمه كتب التاريخ. إن الحذر العلمي يحرك الرواية في إطار تاريخي، اجتماعي رسم مسبقا ولكن يجب أن تظل الرواية رواية ربما تؤرخ حينها لمن تهملهم كتب التاريخ "[2].

أما السوداوية، والنهايات المأساوية، والنهايات المفتوحة.. التي يتعمد الكتاب تركها في جل رواياتهم، فما هي إلا صورة حقيقية في معظم الأحيان عن مأساة الفرد في زمن التناقضات، والمفارقات...فـ(عبد المالك مرتاض) –مثل- " وجد نفسه مجبر تحت وطأة التغييرات الجديدة، على الابتعاد إلى حد ما، عن المواضيع (التقليدية) التي استهلكتها السينما الجزائرية (المواضيع الحربية) (...) إن رواية (الخنازير) تضعنا منذ البداية، أمام وضع يجب رفضه بل ومحاربته بشكل لا هوادة فيه و(...)، (عبد المالك مرتاض) لا يغامر، ولا يجازف في إعطاء الحل الأول والأخير والنبوءة. التي قد تكذبها مجريات الأحداث (...) فبالرغم من النهاية المفتوحة، فهي تَعِدُ، ولو من بعيد، بعالم نقي تماشيا مع قوانين التطور الإجتماعي، وهو بهذا المعنى، لا يتنكر للحتمية التاريخية"[3].

إن عبد المالك مرتاض، في روايته (الخنازير)، " لم يسقط في سوداوية (كافكا)، ولا ضجر (ناطالي ساروت) (...) كما ابتعد وبشكل ذكي عن (...) ميطافيزيقية (آلان روب غرييه)(...). وإذا كانت الرواية في مجموعها متفائلة بالغد المشرق فلذلك تفاسير عديدة. فالكتاب الغربيون الذين ذكرناهم سابقا قد أنجزوا أعمالهم في عالم رأسمالي يسير نحو الزوال والانقراض ومن ثم فسوداويتهم جد مبررة، عكس الدكتور(مرتاض) الذي حاول جاهدا (نجح أم لم ينجح تلك مسألة أخرى) أن يرسم آمالا مشرقة في عيون أبطاله (...)

---

(1) م. ن. ص541، 542.

(2) ابراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط1، 2003، ص90.

(3) الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر –بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر-، ط 1986، ص108، 109.

الذين خلقهم مجتمع الإنجازات الثورية (...) ولعل هذا ما أعطى لعملـ[ـه] نسخا جديدا، لممارسة فن رواية جديدة شكلا ومضمونا "[1].

إذن، نستطيع القول إن الرواية الجزائرية الجديدة كانت صورة حية عن واقعا، بكل معطياته التاريخية والسياسية، والاجتماعية، والدينية، والعاطفية فالرواية الجزائرية تكلمت عبر موضوعاتها عن الوطن، والحب، والجنس، والموت، والحياة، والتاريخ، والثورة، والسياسة...إلخ حاول الكتاب فيها بمختلف مستوياتهم أن ينقلوا صورة الواقع عن طريق ذواتهم المحطمة والضائعة، والتائهة، والآملة المستبشرة في بعض الأحيان.

وبهذا استطاعت الرواية العربية، والجزائرية الجديدة منها بالخصوص أن " تختلف عن الرواية الأوربية في الشروط التاريخية لتكونها وفي المعايير النظرية التي توافقها. دون أن يكون بين الطرفين قطيعة كاملة، فالاختلاف(...) ليس اختلافا في النظر إلى العالم، بل هو تميز في المواضيع والتجارب والأدوات التقنية "[2].

من هنا كانت الرواية الجزائرية الجديدة لسان واقعها بكل متناقضاته. واقعا اختلف الكتاب في رسمه، وفي الحديث عنه عبر متونهم السردية اختلاف تراوح بين الجودة، والرداءة، والبساطة.

(1) م. ن. ص 109.
(2) دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، ص5.

قائمة المصادر

والمراجع

I- المصادر والمراجع باللغة العربية:

أ- المصادر:

1- الأعرج واسيني: سيدة المقام.دار الفضاء الحر،-الجزائر-، ط(1)سنة.2001

2-الأعرج واسيني: كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد- دار الفضاء الحر -الجزائر- ط(1) سنة .2001

3- بن هدوقة عبد الحميد: غدا يوم جديد. دار الأندلس –الجزائر-، سنة .1992

4- بوجدرة رشيد: الانبهار، منشورات الاختلاف -الجزائر- ط(1) سنة .2002

5- بوجدرة رشيد: الإنكار، تر. صالح القرمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر-، سنة .1984

6- ساري محمد: الورم. منشورات الاختلاف، -الجزائر-، ط(1) سنة2002.

7- ساري محمد: علي جبال الظهرة. المؤسسة الوطنية للكتاب –الجزائر-، سنة 1988.

8- سعدي ابراهيم: بحثا عن آمال الغبريني. منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين -الجزائر-، سنة .2004

9 - مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد. منشورات ANEP –الجزائر-، سنة .2004

10- مستغانمي أحلام: فوضى الحواس. منشوراتANEP-الجزائر-، سنة2004.

11- مستغانمي أحلام: عابر سرير. منشورات ANEP –الجزائر-، سنة 2004.

12- وطار الطاهر: اللاز. الشركة الوكنية للنشر والتوزيع -الجزائر-، ط(3) سنة 1981.

13- وطار الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء. دار موفم للنشر والتوزيع -الجزائر-، سنة.2005

14- وطار الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقام الزكي، منشورات التبيين -الجزائر-، سنة 1999.

ب- المراجع:

1- أحمد أسعد سامية: في الأدب الفرنسي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1986.

2- أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية. (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتب، سنة 1984.

3- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر-، ط 1986.

4- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمني للشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط(1) سنة 1990.

5- برادة محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الدار البيضاء -المغرب-، ط1996.

6- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط(1) سنة 1999، مؤسسة الطبع -غير مذكورة.

7- بويجرة بشير محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية1970-1983

8- بويجرة بشير محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص)، ج1، ط2001-2002، دار الغرب للنشر والتوزيع.

9- بويجرة بشير محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري الماليات واشكاليات الإبداع ج2، 2001-2002، دار الغرب للنشر والتوزيع.

10- حاج معتوق محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية الغربية، دار الفكر اللبناني –بيروت- ط (1)،1994.

11- خمري حسين: فضاء المتخيل مقارنات في الرواية، منشورات الاختلاف - الجزائر-، ط(1) سنة 2005.

12- دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط.1999

13- رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة .1998

14- ركيبي عبد الله: تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر-، الدار العربية للكتاب، سنة .1983

15- سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية -سورية-، ط(1) سنة .1994

16- سيد محمد أحمد: الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب -الجزائر-، ط.1989

17-علوش سعيد: الرواية والإديولوجيا في المغرب العربي. دار الكلمة للنشر، ط(1) سنة .1983

18- عيلان عمرو: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد هدوقة-، منشورات جامعة منتوري قسنطينة -الجزائر-، ط .2001

19-فاسي مصطفى: دراست في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر –الجزائر-، سنة .2000

20- لحميداني حميد: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي بيروت، ط(2) سنة .1993

21- لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالات وتغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت لبنان-، ط(1) سينة .2003

22- محمد خضر سعاد: الأدب الجزائري المعاصر. منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، سنة .1967

23- مرتاض عبد المالك: نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، شعبان1419، ديسمبر/كانون الأول سنة 1998، المجلس الوكني للثقافة والفنون والآداب الكويت.

24- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء للطابعة والنشر الإسكندرية، ط .2002

25- معتصم محمد: الرؤية الفجائعية. منشورات الإختلاف –الجزائر-، ط (1) سنة .2003

26- صالح ابراهيم: الفضاء، ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط(1)، سنة .2003

27- مفقودة صالح: نصوص وأسئلة –دراسات في الأدب الجزائري-، إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر -الجزائر-، ط(1) سنة .2002

28- يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط.1989

29- يقطين سعيد: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط (1) سنة 1997.

جـ المراجع المترجمة:

1- البيرس (ر.م): تاريخ الرواية الحديثة. تر. جورج سليم، منشورات عويدات بيروت، ط(1) سنة .1982

2- برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي). تر. عبد الحميد بورايو، دار الحكمة -الجزائر-، ط .2002

3- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات بيروت -لبنان-، ط(1) سنة .1971

4- جينيت جيرار: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-. تر.محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف -الجزائر-، ط (2) سنة .2003

5- جينيت جيرار ، واين بوت...: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير. تر. ناجي مصطفى، ط(1) سنة 1989، منشورات الحوار الأكاديمية والجامعية، البيضاء.

6- جنيت كلود نستين...: الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق الدار البيضاء -المغرب-، ط .2002

7- ريكاردو جون: قضايا الرواية الحديثة، تر. صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق -سورية-، د.ت.

8- ريكو بول: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكو)، تر. وتقديم سعيد الغانمي، تحرير ديفيد وورد، المركز الثقافي العربي الدار البضاء، بيروت،ط(1) سنة 1999.

9- زيرافا ميشال: الرواية والأنواع الأدبية، تر. طاهر حجار طلاس، دمشق، ط(1) سنة 1985.

10- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء -المغرب-، ط(1) سنة 2001.

11- فليدر لوران: الرواية الفرنسية المعاصرة، تر. فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب -الجزائر-، سنة 2004.

12- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، سنة 1998.

ذ- المجلات، الملتقيات، والجرائد:

**** المجلات:***

1- الاختلاف: الجزائر، عدد 1 ماي/أيار 2002.

2- الاختلاف: الجزائر، عدد 3 ماي/أيار 2003.

3- الآداب الأجنبية: إتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد 04، السنة الخامسة نيسان، سنة 1979.

4- البيان: دراسات في الرواية العربية –الكويت-، عدد 389 ديسمبر 2002.

5- الرافد: الشارقة –الإمارات العربية المتحدة-، عدد 58 يوليو 2002.

6- الرؤيا: إتحاد الكتاب الجزائريين -الجزائر-، عدد 01، سنة 1982.

7- السرديات: مطبوعات جامعة منتوري، ومخبر السرد العربي، قسنطينة -الجزائر-، عدد01 جانفي 2004.

8- المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، عدد 01، سنة 2004.

9- المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، عدد01، سنة 2005.

10- الموقف الأدبي: إتحاد الكتاب العرب دمشق، عدد 375، أوت 2002.

11- تجليات الحداثة: معهد الآداب واللغة العربية، جامعة وهران -الجزائر-، عدد 03، سنة 1994.

12- عالم الفكر: الكويت، ج (23)، سنة 1994.

13- عمان: عمان، عدد 114 كانون الأول 2004.

14- عمان: عمان، عدد 121 تموز 2005.

**** الملتقيات:***

1- الملتقى الدولي السابع (عبد الحميد بن هدوقة) مجموعة محاضرات الملتقى الدولي السادس، برج بوعريريج، دار هومة للنشر -الجزائر-، ط(6) سنة 2003.

2- الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ولاية برج بوعريريج -الجزائر-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع -الجزائر-، سنة 2004.

3- الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي 7، 8 نوفمبر 2000.

4- الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي 15، 16 أفريل 2002.

5- النقد العربي المعاصر؛ المرجع والملتقى، كتاب الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه، واتجاهاته، المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة يومي 22، 23 مارس 2004.

**** الجرائد:***

1- الأحرار الثقافي -الجزائر-، ع8، ديسمبر 2005.

2- الخبر – الجزائر-، ع 79، 12 ديسمبر سنة 2000.

3- الخبر – الجزائر-، ع4262، الخميس 09 ديسمبر 2004.

4- الخبر - الجزائر-، ع4266، الإثنين 13 ديسمبر سنة 2004.

5- الخبر – الجزائر-، ع 4285، الخميس06 جانفي سنة 2005.

6- الخبر - الجزائر-، ع 4604، الأربعاء 18 جانفي سنة 2006.

هـ- المخطوطات الجامعية:

1- سبيعي حكيمة: بنية الفضاء الروائي في روايتي ذاكرة الجسد، فوضى الحواس. لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة -الجزائر-، إشراف د/ صالح مفقودة، سنة 2003.

2- قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي –دراسة مقارنة-، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة منتوري قسنطينة -الجزائر-، إشرف د/ عز الدين بوبيش، سنة 2002.

و- مواقع الأنترنت:

1- afal@hotmaol.com

- كلود سيمون والرواية الجديدة...عزيزي التميمي، أفق السبت 16 يوليو 2005 مجلة أفق الثقافية –كلود سيمون- والرواية الجديدة-عزيزي التميمي.htm

2- file://D:/Documents%20and20Settinges/administrateur/Bureau/العربية20%...09/05/2006.

- القصراوي مها حسن: الزمن في الرواية العربية.

3- file://D:/Documents%20and20Settinges/administrateur/Bureau/202001%-20%دمشق2...09/05/2006.

- عبد القادر بن سالم: الزمن في القصة الجزائرية الجديدة.

4- http://www.albayan.coae/algayan/cultur/200/issue28/afaque/2htm.
Cultur@albayan.co.ae

-سعدي إبراهيم: جدلية الحداثة والتراث.

II- المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

أ- المصادر:

1- Kateb Yassin : Nadjma, Paris, Seuil, 1956.
2- Robbe Grillet Alain : La Jalousie, Ed.de minuit, Paris, 1959.

ب- المراجع:

1- Goldman Lucien : Pour une sociologie du roman, Ed. Gallimard, 1964.