

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الانسانية
قسم الأدب العربي

رؤية العالم
في ثلاثية أحلام مستغانمي
الروائية

دراسة بنيوية تكوينية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي

إشراف
د/ صالح مفقودة

إعداد الطالب
محمد الأمين بحري

السنة الجامعية
1425 - 1424
2004 - 2003

مقدمة

إن الغاية التي تقف وراء بروز هذا البحث إلى الوجود، و الذي اختار النقد الروائي ميدانا لدراسته، و المنهج البنيوي التكويني منهاجا يوطرها، كانت رغبة من الباحث لمحاولة تغطية النقص الذي تشهده الساحة الأكاديمية الجامعية في تناول هذا المنهج النقدي الذي تفرقت من حوله الدراسات التي تميل في غالبيتها إلى المناهج السيميائية، و الأسلوبية، و البنيوية اللغوي، أو الشكلانية و غيرها، دون أن تركز على الشق الثاني من البنيوية و هو البنيوية التكوينية إلا نادرا.

و إذا عثرنا على دراسات اعتمدت هذا المنهج نجدها قليلة تتكئ عادة على دراسات الباحثين العرب السابقة عليها من أمثال اليمنى العيد، كمال أبو ديب، صلاح فضل، محمد بنيس و غيرهم، و بنتائج مستنتجة تقريبا عن النتائج التي خلص إليها هؤلاء النقاد. دون أن تحمل تلك الدراسات قراءتها الخاصة أو أسلوبها الدراسي المختلف و المستقل.

و من جهة ثانية نجد بعض البحوث و الدراسات تحمل في عناوينها عبارة "رؤية العالم" دون أن تعتمد خطوات المنهج البنيوي التكويني في مضامينها التي يطغى عليها الجانب الاستنباطي و التأويلي و التحليلي و أحيانا دون الاستناد إلى منهج محدد.

و في الغالب فإن تلك الدراسات تتناول عملا إبداعيا واحدا من أعمال المؤلف ، و هذه النقطة التي أثارت تساؤلنا الأساسي الذي جاء هذا البحث في مجمله إجابة عنه. ذلك أن رؤية العالم لا تستجمع مقوماتها التي تجعل منها رؤية متكاملة إلا إذا تناولت بالدراسة كل أعمال المؤلف واطعة الواحد منها فوق الآخر في نسق تألوفي يبرز ملامحها البنيوية التي تجعل منها نصا إبداعيا واحدا يهيئ للباحث إمكانية معاملته كخطاب موجه للعالم و رؤية نوعية له، و موقفا و موقعا محددين من القضايا

المطروحة في ذلك الفضاء التألوفي عبر مختلف جزئياته التي تمثلها أعمال المؤلف التي يفترض في الباحث استجماعها كي يبني تلك الرؤية المنشودة.

فكان هذا الفهم الداعي إلى تحقيق القراءة التأليفية المشكلة لرؤية العالم التي تخترق مجموعة أعمال المؤلف هو دافعنا الحقيقي في اختيار المنهج السليم الذي قادنا بصورة مباشرة إلى ضرورة اختيار الأعمال التي تتوفر فيها تلك الشروط التي يمكن أن تحقق رؤية متكاملة للعالم.

و لما كانت وجهتي منذ البداية نحو ميدان النقد الروائي، كان لزاما إيجاد المجموعة الروائية التي ستشكل موضوع الدراسة. وبالوصول إلى هذه المرحلة. لم يكن الإختيار أو الانتقاء عملية بالغة التعقيد، لأن الانشغال كان منصبا حول الرواية الجزائرية المعاصرة التي لم تنل حقها بعد من الدراسة و البحث، رغم بعض المحاولات التي كانت ترمي إلى لفت عناية الباحث إلى الرواية الجزائرية، بدل الانكباب على دراسة النصوص الروائية العربية عامة و المصرية خاصة، في حين بقي الإبداع الجزائري بحاجة إلى مزيد من البحوث، و ظل هذا النتاج في زخمه الدلائلي و النصي مادة خاما مكنوزة بين دفات الروايات الجزائرية التي لا تقل عن نظيراتها العربية قيمة و لا مستوى و لا فنا، بل على العكس من ذلك يمكن أن نجدها متفوقة على مستويات عديدة إذا نحن نتناولها بالمحاورة الدراسية التي سنخرج مضامينها الثرية إلى النور.

و من النماذج الناجحة المشهود لها عربيا و عالميا بالإبداع في هذا الفن: الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي التي فاجأتنا برائعتها الأولى "ذاكرة الجسد" في مطلع سنة 1993 و كنا طلابا متعطشين لقراءة أحدث ما استجد على الساحة الإبداعية الجزائرية في تلك الفترة التي مثلت بداية الأزمة الوطنية، و ما لبثت في منتصف تلك العشرية الحالكة أن أصدرت الكاتبة روايتها الثانية "فوضى الحواس" سنة 1997. فتلقيناها و نحن في أمس الحاجة إلى بصيص أمل يكسر الحصار على الساحة الإبداعية ، و الثقافية، و الإعلامية في تلك الفترة.

و بخروجنا من فترة التسعينيات ،افتتحت أحلام مستغانمي الألفية الثالثة برواية ثالثة هي "عابر سرير" التي مثلت الحلقة الأخيرة في ثلاثيتها سنة 2003.

فكانت بحق ثلاثية استوفت كل شروط المجموعة الروائية التي بحثنا عنها، و نادرا ما يكون من حظ الباحث أن يتزامن مشروع بحثه مع صدور آخر عدد من المجموعة التي كان ينتظر اكتمالها.

و في غمرة هذا التزامن في اكتمال ثلاثية أحلام مستغانمي مع توقيت اختيار موضوع البحث،تحققت في اعتقادنا كل الشروط الكفيلة بتحقيق رؤية العالم المنشودة خاصة إذا كنا سنتوسل في ذلك المنهج البنيوي التكويني الذي نعلم تماما استعصاءه على الباحثين،و الصعوبات الكامنة في ربطه داخل النص بما هو خارج عنه من ظواهر.

بالإضافة إلى جنوح هذا المنهج عن أدبية الأدب، و إطاره النصي،متوجها بطبيعته إلى مجالات خارجية من ظواهر اجتماعية، و ثقافية،و سياسية مختلفة ميزت عصر الكاتب و أحاطت بعمله الإبداعي لحظة ميلاده.فكانت هذه الإشكاليات و غيرها من تداعيات هذا العصر تتفاقم علي كلما أغرقت في فلسفة هذا المنهج،فزادني ذلك التآزم إصرارا و تصميمًا على تناول هذه الثلاثية بالدراسة من جهة،و من جهة ثانية على استثمار خطوات المنهج البنيوي التكويني لاكتشاف رؤية العالم التي تتضمنها بقراءة خاصة لهذا المنهج و ترتيب نوعي لخطوته أملتها طبيعة الموضوع التي تفاعلت مع هذا المنهج الذي يدرسها فأضفت بخصوصيتها رؤية و ترتيبا جديدين على خطواته المنهجية التي آثرت أن أتركها تتداعى في تعاملها مع الموضوع،حيث تستدعي كل خطوة تاليتها دون أن نفرضاها على النص فرضا،لأن تلك القسرية في التعامل مع النص و المنهج ستحمل دون شك الطابع الإسقاطي الذي يجمع بآليته روح البحث و متعته.

و بالوصول إلى هذه الغاية في قراءة كل من المنهج و النص الروائي وجدتني وجها لوجه إزاء إشكالية محورية تختزل كل الإشكاليات السابقة سواء المرتبطة منها

بخصوصية الفترة الزمنية التي ولدت من رحمها هذه الثلاثية،أو تلك المتعلقة بالوضع الاجتماعي الذي يعيشه الفرد الجزائري فيها،أو تلك الخاصة بالشعور الجمعي و المكبوت الحضاري الذي يستكن في أعماق الفرد الجزائري و المترتب عن تلك الظروف التاريخية و الحضارية و الاجتماعية.

فكان التساؤل الجوهرى قبل مباشرة الدراسة منصبا حول مضمون الخطاب الروائى، و فلسفته الأيدىولوجية و الفكرية التي تتضمنها هذه الثلاثية الروائية في خضم تلك الظروف التي عايشها المجتمع الجزائري.

و هي الإشكالية التي آليت على نفسى الخوض فيها باستنطاق النص في كليته حتى يكشف عن مقولته الضمنية التي تتوزعها الروايات الثلاث.

فوضعت تأسيسا على ذلك نصب عيني هدفا مزدوجا يحمل في ظاهره استقصاء مضامين النص بالوسائل الدراسية التي يتيحها المنهج البنيوي التكويني الهادف إلى اكتشاف الخطاب الضمني في هذا النص الروائى، بغية توفير الوسيلة المنهجية و التجربة الدراسية في التعاطي مع مثل هذا الباب من النقد الأدبي، و مثل هذا المنهج الدراسي الذي قد يفيدنا و يفيد غيرنا من الطلاب الصاعدين و يحمل في باطنه نزوعا داخليا اختلج بصدري كفرد جزائري تقاسم و أمته ويلات تلك الأزمة و عايش تفاصيل سنواتها المظلمة، و إذ وافته فرصة دراسة الإبداع الذي ولد خلالها، باشر التقصي و البحث مدفوعا بإرادة استقصاء و تشريح أزمة داخلية يحملها كل فرد جزائري بين جنباته، فقصدا التعبير الروائى لهذه الكاتبة الروائية بالدراسة و التحليل بوسائل و آليات نقدية تستجدي الخطاب الروائى كي يصرح بما لم تصرح به الأفواه، و ينطق بما اختلج في الصدور و تبعا لذلك فقد تضمن هذا البحث رسالته المزدوجة بدورها و التي يحملها إلينا كل من المنهج البنيوي التكويني في قراءته التي قريء بها، و النص الروائى الذي نحاوره جدليا ليبوح لنا بمكنونه عبر المقولات النصية التي نستنتقها عبر فصول البحث.

و قد جاء البحث مقسما إلى ثلاثة فصول ينفرد كل منها بزوايا البارزة المنظرحة في النص، والتي ارتأيت معالجتها في بحثي الرامي إلى كشف رؤية العالم، وهنا يأتي الفصل الأول ليقدم حوصلة عما قيل حول هذه النظرية و المنهج البنيوي التكويني و فلسفته التي شيدها مؤسسوه عبر التاريخ وصولا إلى ما استحدثه لوسيان غولدمان كآخر ورثة الفكر الماركسي الجدلي.

كما تمثلت بدراسات تطبيقية اعتمدت هذا المنهج و بلورت رؤية العالم من خلاله باحثين في كل ذلك عما يمكن أن يقدمه لنا كإطار دراسي منهجي من نتائج يفرزها التحليل النصي داخليا و يؤكدها الواقع المعيش خارجيا.

و هذا بالضبط ما تم استثماره في الفصلين اللاحقين، حيث كانت الغاية في الفصل الثاني ترمي إلى تحديد زاوية هذه الرؤية بحسب المواقع التي احتلتها الشخصية الرئيسية، لذلك جاء هذا الفصل تحت عنوان: رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني و المكاني في روايتي "ذاكرة الجسد و فوضى الحواس"، تاركين رواية "عابر سرير" للفصل الثالث لأنه حسب موقعها في الثلاثية، جاءت هذه الرواية الثالثة حاملة لتفسيرات عدة للإشكاليات المطروحة في الروايتين الأولى و الثانية.

كما أن روايتي "ذاكرة الجسد و فوضى الحواس" قد طغت عليهما بنيتا الزمان و المكان بشكل بارز، لكنهما شخصيتان روائيتان تتقاسمان البطولة مع الشخصيات الرئيسية.

فمنحتنا خطابا زمكانيا يغرف في شقه الزماني من التاريخ الحافل بالأحداث ، و الذاكرة المجيدة لهذا الشعب، و يستوقف في شقه المكاني معالم هذا الوطن سائلا إياها باعتبارها شواهد ماضية، عن الحال التي أضحت عليها في حاضرها، و المنحى الذي رسمه لها أهلها كونهم صانعي صورتها الماضية، و الراهنة، و المستقبلية القادمة.

أما الفصل الثالث و الأخير فقد جاء مخصصا لفهم و تفسير الجدليات النصية التي طورناها عبر الموقعين الزمني و المكاني لتتخذ في هذا الفصل شكلها الروائي، لذلك

حمل هذا الفصل عنوان: رؤية العالم من خلال الموقع الرؤيوي في ثلاثية أحلام مستغانمي حيث لعبت، رواية "عابر سرير" دورا جوهريا في فهم و تفسير و تأويل العديد من القضايا، و المفاهيم النصية، و الجدليات التي رافقت البحث حتى فصله الثالث. كما أكدت لنا العديد من النتائج التي توصلنا إليها، حيث تضافرت فيها الثلاثية الروائية عبر أبطالها الثلاثة الذين ختموا رحلتهم في هذه الرواية الثالثة التي جمعهم كما لو أنها تجمع أقطاب عالمها الروائي الذي حمل رؤيتها الضمنية لعالمها الواقعي.

ولم تكن رؤية العالم إذا أردنا بلورتها في هذا التقديم سوى خلاصات لجدليات نصية تجلت في ثنائيات ضدية: (الارتباط والفاك) ثم (الاحتضار والبعث) فر العم والولادة) التي شكلت المنظور الروائي المستغامي الملتقط عبر مختلف المواقع التي تموقع فيها الأبطال/ الرواة على امتداد النص الروائي ، حيث برز نشاطهم على وجه الخصوص في ثلاثة مواقع استراتيجية: الموقع الزمني، والموقع المكاني، والموقع الرؤيوي، لتصاغ مقومات الرؤية في نهاية الفصل الثالث في شكل نقاط استراتيجية وخلصات، ونتائج خرجنا بها من هذه المغامرة.

وبتلك النتائج التي تفسر في تسلسلها قراءة تبقى واردة لرؤية العالم بمنظور أحلام مستغامي عبر مسار ثلاثيتها الروائية على امتداد عشرية كاملة بين سنتي 1993 و 2003. نختم هذه الدراسة بخاتمة تضمنت خلاصة ما حاولت هذه القراءة الإجابة عليه من تساؤلات و ما توصلت إليه من نتائج على ضوء النص الروائي المدروس و المنهج النقدي المتبع.

ولا ندعي بعد هذا أن رحلة البحث كانت سهلة ميسورة، سواء في شقه النظري أو التطبيقي، ذلك أن مشاق الباحث قد امتدت قبل الشروع في البحث أكاديميا ورسميا بسنوات، كنت منكبا فيها على ترجمة بعض مؤلفات لوسيان غولدمان، وعاكفا على استجماع آرائه من المجلات والدوريات.

ولم يكن التسجيل الرسمي لهذا البحث تحت هذا العنوان سوى امتدادا لدراسات سابقة عليه في ميدان النقد الروائي والبنوية التكوينية، وقد مثلت تلك الجهود السابقة المادة الخام التي شكلت الأرضية المعرفية، والخلفية النظرية التي تأسس عليها البحث، إضافة إلى استشارة ذوي الاختصاص من أساتذتنا الأجلاء في الجزائر، وقد شددنا الرحال إليهم أكثر من مرة من ولاية لأخرى، ملتقطين ما تفضلوا به علينا من كريم العطاء، وما أسدوه لنا من نصائح وتوجيهات، وما خصصوه لنا من جلسات وموائد فكرية، وما أثروا به رصيد هذه الدراسة من مراجع خلناها مفقودة في هذا الزمن.

وإذا كان الفضل في اكتمال هذه الدراسة يرجع إلى أحد، فسيكون دون شك إلى تلك الثلة التي حملت معي هموم البحث وشقاء الباحث في مسيرته التي كللت بذلك الرضا الذي لمستته لدى من تبني هذا المولود الذي رأى النور أخيراً بين جدران قسم الأدب واللغة العربية جامعة بسكرة.

ولا أملك في افتتاح كلمة الباحث المبتدئ إلا أن أقر في غير مبالغة بالدين الذي لا أملك له رداً، وبالعرفان الذي لا أملك منه بداً للمشرف على هذا البحث الذي استجاب لدعوتي مؤزراً إياي بشرف الإشراف، وراعياً اهتماماتي بحرص واعتكاف، ومرافقاً لدربي بكل ما أوتي من صبر، وشد إزري في أصعب مراحل البحث.

إكباراً لعظمة ما لقيت في هذا الرجل، ومن خلفه عظماء حضيت بشرف استشارتهم وعنايتهم في مسيرتهم، أقر بمزية العرفان لكل هؤلاء، شاكراً مرة أخرى من تفضل علي بقراءة هذا العمل المتواضع، وقبول مناقشته وتقويمه.

إلى كل هؤلاء أبيت إلا أن أتوجه بعبارات الشكر والمودة قبل افتتاح هذه الدراسة في فصلها الأول الذي يشكل الأرضية النظرية لفصلين التطبيقيين اللاحقين الذين يحاولان الإجابة عن التساؤلات التي يطرحها كل من المنهج البنوي التكويني، والنص الروائي، ورؤية العالم المبنوثة فيه والمنشودة في هذه الدراسة.

الفصل الأول

من رؤية العالم الى البنيوية التكوينية

أولاً: رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان

I-التأثير الماركسي في التنظير الفلسفي لرؤية العالم

II-التأثير اللوكاتشي في التنظير الروائي عند لوسيان

غولدمان

ثانياً : رؤية العالم عند لوسيان غولدمان

I-الطبيعة الجدلية لرؤية العالم

II-الطبيعة المفارقة لرؤية العالم

III-الطبيعة الأساسية لرؤية العالم في كتاب الرب الخفي

1955

ثالثاً : منهج البنيوية التكوينية المفاهيم والمبادئ

I-مفاهيم مصطلح التكوينية

II- المبادئ الأساسية لمنهج البنيوية التكوينية

* - خلاصات منهج لوسيان غولدمان

أولاً: رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان

1- التأثير الماركسي في التنظير الفلسفي لرؤية العالم

2- التأثير اللوكاتشي في التنظير الروائي

أ- من التشيؤ الى الوعي النظري

ب- من الوعي النظري إلى التنظير الروائي

أولاً: رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان

I-التأثير الماركسي في التنظير الفلسفي لرؤية العالم:

لم يكن لوسيان غولدمان صاحب هذا المصطلح بقدر ما كان مؤكداً

لآراء سابقه من مؤسسي هذه النظرية ورواد المذهب الجدلي سواء من المثاليين الجدليين أو من الماديين الماركسيين، حيث تعد مقولة ((رؤية العالم)) خلاصة الفلسفة الجدلية التي تبلورت بمعناها الحالي بفضل الإكتشافات النظرية والفلسفية للرواد الماركسيين الأوائل الذين جعلوا منها مقولة أساسية في مختلف دراساتهم، إذ تلعب دوراً جوهرياً نحو فهم وتفسير وتأويل الأعمال الإبداعية الثقافية والأدبية الكبرى، وتبرز أهمية هذه المقولة على مستوى التحليل عند ما تتغلغل في الخلفيات الذهنية والفكرية والإيديولوجية التي تحل إلى جانب عناصر موضوعية كالثقافة والفلسفة، ودرجة الوعي، كعناصر داخل المنظومة الاجتماعية باعتبارها الدافع الخفي والشحنة الطاقوية التي تحرك قلم الفرد المبدع ومن ورائه الجماعة الاجتماعية التي يعبر عنها ليضعوا في صوت موحد حركة التاريخ الإنساني. وبالتالي إذا كانت مهمتنا تتلخص في البحث عن الرؤية الشمولية للعالم فإننا في الحقيقة نبحث فيها جانباً بالغ الأهمية وزاوية بالغة الخطورة وهي الرؤية المأسوية لهذا العالم الثاوية خلف ذلك الزخم الإبداعي الذي يخلفه مبدعو ومفكرو فلاسفة الأمة.

وإذا وصفنا هذه الرؤية للعالم بالمأساوية ببساطة لأن عنصر المأساة هو المحرك الجوهري للعمل الإبداعي والدافع إلى خلقه، وتبعته الى الوجود تلك الحالة من التأزم في العالم الواقعي تكون قد عاشتها الذات المبدعة التي تعبر في هذا العمل أو ذلك عن نوعية أزمته وتتصور حلولاً لها وتخط طريقاً لتجاوزها. إذ لا يمكن تصور عمل إبداعي

يخلو من هذا البعد المأساوي أو هذه الغاية في تجاوز العقبات كأن يكون مبعثه حالة أخرى غير التآزم في الواقع مثلاً.

ومن هنا يمكن أن نبدأ تحليلنا لأبعاد مقولة "رؤية العالم" إذ يمكن اعتبارها سلبية فلسفات عريقة لأساطين الفكر العالمي الذين شغلهم أزمة الإنسان في عالمه منذ أمد بعيد، فراحوا ينظرون لكيفيات معالجتها ودراستها وبحث أبعادها كأفلاطون وأرسطو في العهد الإغريقي، ولكي لا ندعي أن هؤلاء اللاحقين في العصور الحديثة هم أولوا السبق في التنظير لهما فسنبداً بوريث تلك الفلسفة المثالية، والذي طورها نظرياً عندما منحها بعداً جدلياً يصنع في حركيته التاريخ الإنساني وهو الفيلسوف الألماني هيغل⁽¹⁾، مؤسس المثالية الجدلية التي تربط بين الفن كتجريد والواقع كمثير حسي وواقع معيش، ليكون التعبير الفني في صورته الجلية بين الواقع والتجريد صانع التاريخ بقيم سامية تحمل أكثر من دلالة على درجة الوعي التي بلغها هذا المجتمع أو ذاك في حقبة تاريخية وظروف معينة والتي يعبر عنها مبدعوها عبر مختلف أعمالهم. فيكون إسهامهم في صناعة التاريخ بقدر عبقريتهم في معالجة أزمتهم وهنا يتحول الواقع المادي إلى تجريد، والواقع إلى مثال داخل ذوات الأفراد فيحل عقدة التناقض بين الصورتين المادية الواقعية، و المثالية التجريدية محولاً إياها إلى علاقة جدلية، بحيث يكون الفكر المطلق محايداً للذات التي تصنع منطقتها وتصورها للعالم في اللحظة التي تحول الواقع إلى تجريد يفسر مختلف مظاهره حيث يمنح ذلك التصور المثالي رؤية أوضح للواقع، وفهم أعمق لتفاصيله، ذلك أن البنية التحتية ماهية إلا الإدراك العقلي للعالم ليكون كل واقع وتاريخ وتطور مدينا للعقل وتابعا لما تمليه هذه الملكة.

بعد هيغل يأتي مفكر ألماني هو الآخر ليحمل عنه الأساس النظري للفلسفة الجدلية ويفرغها من محتواها المثالي والتجريدي، ويستبدله بالمحتوى المادي، لأنه

(1)-ف. هيغل F. HEGEL ولد بشتوتغارت الألمانية سنة 1770 و توفي في برلين سنة 1831 فيلسوف ألماني من أوائل رواد المثالية يعزى له الفضل في وضع المنطق الجدلي المطبق على الفكر لا على المادة لذلك قال عنه ماركس أنه يمشي على رأسه. من أهم مؤلفاته كتاب المنطق.

ببساطة فيلسوف مادي بالأساس وهو إنه كارل ماركس⁽²⁾، الذي حول الفلسفة المثالية الجدلية إلى المادية الجدلية التي درس في ضوئها الإبداع الأدبي والتاريخ الإنساني اللذان ربطتهما بالواقع. لذلك قيل أن ماركس قلب هيجل على رأسه عندما استبدل المنطق التصاعدي لهيجل من الوضع المثالي إلى الوضع المادي مبقيا على أهم عنصر فيه وهو المبدأ الجدلي الذي حمل مع ماركس طبيعة مادية تنطلق من قناعة أن الإنسان يتفاعل ويتأثر بالواقع ليصنع تاريخه.

فالانحدار بالفلسفة الجدلية من المثالية إلى المادية كان إدراكا لجوهر العلاقة بين الواقع والإبداع، أو ما عبرت عنه الفلسفة الماركسية بالجدلية القائمة بين البنيتين التحتية والفوقية باعتبار أن الأولى تمثل مجموع الظروف الإقتصادية، والإجتماعية، والسياسية المعيشية، أي هي الواقع بكل تأثيراته المباشرة على الإنسان، أما البنية الفوقية فهي كيفية تعبير الإنسان عن عالمه إبداعيا في مستوى متسام عن الواقع رغم أنه يعبر عنه بطرق تتفاوت في تجريدها وخصوصيتها من فرد لآخر.

وقد برزت هذه الرؤية الواقعية الإشتراكية للوجود في في أول أمرها بفضل ما قدمه النقد الإشتراكي للعلوم الانسانية في أحد أزهى عصور الإشتراكية بقيادة لينين وحزبه الشيوعي والذي انبثقت عنه الماركسية التي دشنت عهداً جديداً لهذا النقد بنظرتها التفاضلية التي منحت الأدب رؤية جديدة جلبت إليه وإليها الدارسين والمهتمين بالإبداع ونقده من مختلف بقاع العالم، ولا سيما عندما تعرضت لإشكالية عويصة هي البحث عن مدى إدراك الإنسان لهذا الواقع، وخاصة حين حسمت الأمر وأعلنت أن فهم الإنسان للواقع أمر مستحيل لذلك صار كل عمل إبداعي هادف بهذا المعنى مرتبط بغاية وحيدة هي محاولة الإنسان فهم هذا الواقع، وبضرورة تحسينه أو تحسين وضعه فيه على الأقل. فكلما أراد الأديب التعبير عن هذا الواقع يلجأ إلى شكل تعبيرى يحمل رؤيته التي تختزل عالمه الواقعي مدفوعا برغبة معلننة أو خفية في تحسنه أو تصوره على ما يجب أن يكون عليه. لنجد أن هذه الرؤية الواقعية تنطلق مما هو كائن ومعيش، مفروض بالقوة في

(2)-كارل ماركس KARL. MARX ولد سنة 1818 بألمانيا و توفي سنة 1883 بلندن، فيلسوف و مفكر ألماني واضع المنطق المادي الجدلي الذي طبقه على التاريخ و المجتمع لقب بـ: "نبي الشيوعية" عندما حول الفلسفة إلى نضال ثم إلى ثورة من أهم كتبه رأس المال جاء في عشرة مجلدات.

العالم الواقعي، أو ما يسميه الماركسيون "ضغط البنية التحتية". إلا أن الارتباط بالعالم الواقع ليس للتقيد به أو محاكاته بالتعبير الآلي عن مختلف اختلاجاته بموضوعية بل لتجاوزه نحو التحرر من أسره إلى أفق أكثر تجريدية وطلاقة تستشرف مستقبله في صيغة تفاعلية كسبيل لإرادة تغييره ليكون في ذلك إعلان عن رفض مواصفات عالم الواقع وثورة على القيم السائدة فيه وجه من أوجه الصراع المأساوي للإنسان مع مختلف مظاهر أزمته في عالمه، وبهذا الفهم الجديد الذي تحمله رؤية العالم للأعمال الأدبية يبدأ عهد جديد تحمله هذه المحاولات الرامية إلى فهم العالم من أجل تغيير وضعه المتردي وتجاوز واقعه الراهن وقيوده المفروضة على هذا المخلوق المأزوم الذي ابتكر أكثر من وسيلة للتعبير عن طموحه المشروع.

ومما زاد في الانتشار الواسع لهذا التيار هو أنه وضع نصب عينه دراسة كيفية تصوير العالم والتعبير عن فهمه الجزئي له لما كان الإدراك الكلي له أمرا مستحيلا، في الرؤية الماركسية التي استندلت على ذلك بفشل الإنسان منذ نشأته في إدراك هذه الغاية بل والأدهى أنه لم يؤهل فطريا لفهم الواقع والعالم فهما مطلقا وصحيحا

ليتحول الإبداع في مرحلة لاحقة إلى صورة نموذجية ووسيلة من وسائل المعرفة الباحثة عن تفسير لوضع الإنسان في عالمه الواقعي. ويتحول ذلك السعي المحدود الأفق بعد دخوله في جدلية التفاعل بين الواقعيين المادي والإبداعي، أو البنيتين التحتية والفوقية، والوعيين القائم والممكن، إلى قوة داخلية تشحنها إرادة جامحة في إدراك ماهوكائن، متأثرة بتناقضات عالم المادة التي يفسرها المبدع برؤية تختزل مراحل تطور أزمته التي تنتقل من تفاعلاتها وجليانها في عالم الأفكار الباطني إلى قوة خارجية موجهة إلى العالم الذي يتخذ منه موقفا وموقعا وإلى عالمه المجتمعي الذي نشأ فيه وتأثر به أملا في إعادة توازن عالمه وتعديل وضعه المتأزم فيه من خلال العمل الإبداعي الذي يحيط ذلك العالم بمعان جديدة تعطي تفسيراً نوعياً لتدهور وضع الفرد فيه، ولدواعي تهميشه، ليظهر العمل الإبداعي أخيراً كطاقة فعلية تعبر بلسان مؤلفها عن وضع أفراد المجتمع وعن نوعية أزمته وشكل مأساتهم وتدمجهم في شمولية الرؤية للعالم، كون كل فرد متلق يستوعب القيمة الضمنية التي يستبطنها الإبداع باعتبارها قدرة خفية تشحنه بطاقة متجددة تمنحه فهما وتصورا لمعالجة مأساته و تطلعه

لمستقبله، وإدراكا ولوبصورة تجريدية لواقعه الذي لم يكن يوما قادراً على إيجاد تفسير مطلق له أو تبرير موقعه فيه على الأقل⁽¹⁾

II - التأثير اللوكاتشي في التنظير الروائي عند لوسيان غولدمان :

1- جورج لوكاتش من التشيؤ إلى الوعي النظري:

يطرح صاحب الثورة التجديدية في الفكر الماركسي المفكر المجري جورج لوكاتش Georges lucacs⁽²⁾، في كتابه التاريخ والوعي الطبقي "سنة 1923 ظاهرة التشيؤ La reification⁽³⁾ والتي اعتبرها نتيجة مباشرة لاستبداد النظام الرأسمالي المفكك للقيم الإنسانية، ومن المعضلات التي خلفها هذا النظام: فصمه للعلاقات القائمة بين أفراد المجتمع كونه نظاما يزرع الفردانية، وإستقلالية الذات، ويطرح قيمها لمنافسة السوق، حيث يمجّد هذا النظام رؤوس الأموال والمادة على حساب

الإنسان الفاعل والعامل، و الذي أضحى في هذا الوضع عنصرا مغتربا لا مندمجا في عمله وعالمه، أين يشعر هذا المخلوق المأزوم بذلك الفقدان للانتماء والاندماج في الحياة الاجتماعية، فيخلفه هذا الوضع الذي آل إليه كائنا لامتحميا ينزع إلى الإنطواء على الذات، والميول إلى سلبية الانكفاء والتأمل الذاتي حد الانعزال، يوازيه انسحاب تدريجي من

(1)- عن جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الأدبية ترجمة أمين اسكندر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1972، ص: 37-38 (بتصرف).

(2)- جورج لوكاتش (1885-1971) ولد في بودابست فيلسوف هنغاري مؤسس القواعد المنهجية للتحليل السوسيو بنائي للإبداع الأدبي و الذي استوحاه من الفلسفة الماركسية التي حمل مشعلها بعد وفاة كارل ماركس. تابع دراسته في ألمانيا بدءا من سنة 1909 ثم لجأ إلى الاتحاد السوفياتي سنة 1933 ثم عاد إلى المجر في نهاية الحرب العالمية الثانية نصب عضوا بالبرلمان المجري و أستاذا للفلسفة ثم وزيرا للثقافة سنة 1965. و قد اعتبر جورج لوكاتش أهم فيلسوف في النصف الأول من القرن العشرين و أحد أهم الشخصيات الإشكالية في هذا العصر و التي بقيت الأكثر تقديرا رغم الاهتزازات و الاضطرابات التي تعرض لها في آخر أيامه و التي جعلته يتراجع عن كثير من آرائه. دراسات الموسوعية في الفلسفة و الفكر الإنساني و التاريخ و الأدب و النقد الأدبي تركت أثارا عميقة في الدراسات الفلسفية و الأدبية جاءت بعده خصوصا في المجالات السياسية و الفكرية و من أهم كتبه نظرية الرواية 1920 و التاريخ و الوعي الطبقي 1923 انظر يمني العيد في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي دار الآفاق الجديدة بيروت ط 11985، ص: 299.

(3)- التشيؤ la réification مصطلح ابتكره كارل ماركس للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادة الذي يحوله إلى شيء أو بضاعة خاضعة للتبادل و قيم السوق في المجتمعات الشمولية الرأسمالية مما يجعله يفقد إنسانيته تدريجيا لصالح عالم المادة و الأشياء .

أما على المستوى الجمعي فإنه " بسيطرة التشيؤ على المجتمعات التي يغلب عليها النشاط الاقتصادي يفقد الوعي الجمعي تدريجيا واقع فعال و يميل إلى أن يكون انعكاسا بسيطا للحياة الاقتصادية و يكون على حافة الاندثار".

VOIR Lucien GOLDMANN : pour une sociologie du roman:edition gallimard collection idée paris 1979 p:45.

الحياة الاجتماعية والمادية ذات الطابع الاقتصادي البحت، والتي يراها تحتدم أمامه بعد أن طحنته في رحاها وامتصت جهده لترميه بعد ذلك خارجا، إذ لم يعد بعد هذا الحال مشاركا فيها أو طرفا يتحكم في مجرياتها التي خرجت عن إرادته وأصبحت تدور بمعزل عنه، بل أصبح لها منطق يفرض نظامه على الحياة الإنسانية ويثقلها بمزيد من القهر حتى يجبر الإنسان على التسليم بمواضعاته المفروضة على واقع المجتمع، وهو المنطق الإقصائي الذي يتهدد إنسانية الإنسان وفعاليتها في الحياة كلما فكر هذا الأخير في الوقوف في وجهه .

إلى هذا يصور لوكاتش ظاهرة التشيؤ التي تصيب على وجه الخصوص المجتمع البورجوازي الذي ينحدر فكره إلى مطبات الانحطاط نتيجة ما أصابه من شلل وسلبية في واقعه المادي. وفي حمأة هذا الانحطاط يحاصر لوكاتش مفهوم التشيؤ ويحدد جوهره في عنصر وحيد هو "الأزمة".

فما عساها تكون هذه الأزمة التي تعصف بقيم الإنسان وترميه على هامش العالم والتاريخ ؟

ببساطة هي تلك الأزمة التي تصيب البضائع الموجهة للسوق عندما تعرض للمنافسة، وهذا هو حال المجتمع المنتج الموجه للسوق. *La société productrice pour le marché* وتكون الأزمة بهذا المفهوم تجربة مريرة ومأساة يمر بها كل إنسان واع فتقوده بحتمياتها وقهرها إلى إدراك وضعه المغترب، وسر انحطاطه وكشف جوهر التشيؤ الذي يحاصر وجوده الاجتماعي ويحوّله إلى سوق بضاعة لا غير .

سوق تمنح لكل شئ ولكل عنصر بما فيها الإنسان قيمة تحددها قوانين الفائدة في الإقتصاد الرأسمالي التي تزيح كل مالم يعد مربحا عن طريقها من أشياء وأناس على السواء.

وفي حالة الأزمة التي تنتقل عدواها من السلع إلى الإقتصاد بصورة طردية يفقد النظام الإقتصادي توازنه جراء منطقه المتسارع المتمثل في الهروب إلى الأمام نحو جني الأرباح .

فيصاب هو الآخر بجنون السوق الذي لا يميز حينما يضرب شريحة عن أخرى ولا طبقة عن أخرى، فتطال يد الأزمة المجتمع بأسره، والذي لم تعدله من مبادئ أوقيم يلجأ إليها لأنه قد عصف بها مسبقا واستبدلها بالقوانين المؤقتة للسوق التي يحكمها اللامنطق، وفي غمرة هذا التأزم على جميع الأصعدة ينقلب الإنسان إلى حالات من الإنكفاء على الذات ويصاب فكره بنزوع إلى التأمل والانعزال، فينفتح الإنسان على حالات من الكشف قد تصل به إلى إدراك سبب اغترابه في عالمه ودواعي عزلته وتهميشه، وهو إدراك في الأخير لما يسبب التشيؤ .

فتتحول الأزمة عند اشتدادها وفي لحظة تأمل إلى مساحة تجريدية لنقد الوضع السائد ومجال لتحليل الوضع المتردي بهدف تغيير هذا الواقع نحو الأحسن في تصور لحل الأزمة وتجاوزها .

وفي هذه الحالات بالذات يتفوق الفكر والتأمل والتنظير، ويتزود بطاقة شعورية جارفة نحو إنجاحه، لما فشلت كل المساعي على مستوى الواقع، فتتغلب الطاقة الفكرية الإنسانية على تصلب النظام وقهره متجاوزة الحدود المفروضة التي تحاول حصر هموم الإنسان في معاشة يومياته بحيث لا يغادرها .

وبتجاوز هذه العقبة يتجه الفرد المأزوم إلى إدراك أوسع لشمولية أزمته ساعيا إلى بلورتها لفهم الكليات في التاريخ، والعالم، والمجتمع، وهنا تتحقق المرحلة التالية للتشيؤ وهي مرحلة الوعي الطبقي⁽¹⁾ الذي يبلغ نضجه عندما يلتئم الفكر الذي يستجمع مقوماته من صلب التفكك والتشظي الذي يخيم على وضعه في العالم الواقعي الذي يضاعف في

(1) - إن ما يقصد بالوعي الطبقي في تكوينه هو ذلك المشروع المجتمعي الراسخ في أذهان أفراد الطبقة الواحدة التكبر بداخها فكرة ثورية مدمرة للنظام المسؤول عن حالة التشيؤ القاهرة لوجود الإنسان والمدددة لنشاط أفكاره وهي أكثر من ذلك حاملة لبذور نظام بديل ومشروع مجتمع تغذيه الطموحات المشروعة لهذه الطبقة في عيش حياة كريمة، وهو مشروع عام ينطلق من فكرة أصيلة مفادها أن >> كل طبقة بصفتها طبقة تريد تحقيق مفهومها عن المجتمع، وتميل للحكم بغية تنظيم المجتمع بموجب المثل الأعلى الذي تكونه عن المجتمع.

لكن في الواقع لا توجد نظرة موحدة وملزمة للمجتمع تتسم بها البروليتاريا . ومن جهة أخرى لا تمارس الطبقة العاملة بهذه الصفة السلطة السياسية : ففي روسيا السوفياتية كما في الولايات المتحدة الأمريكية هي تعمل في المعامل ولا تدير الدولة. إن المسألة تقوم على تخيل مجتمع حيث لا تكون الطبقة العاملة في الأسفل وتصبح = هي الفائزة (...). إن نظرية نضال الطبقات بكاملها مرتبطة بمثل هذا التصور للإستيلاء على السلطة من جانب حزب سياسي هو ممكن . لكن بعد أن ينتصر الحزب السياسي يثابر الكثير من الناس على العمل في المعامل ، وقد يكون وضع الطبقة العاملة أفضل بعد الثورة مما قبلها. 'ن ما يهنا هنا هو: أن فكرة المصلحة السياسية للطبقة هي مرتبة بالفرضية التي تقضي بأن كل طبقة تريد السلطة وأن في بعض الشروط بوسع البروليتاريا نفسها أن تكون طبقة حاكمة << .

- انظر ريمون آرون : صراع الطبقات ترجمة عبد الحميد الكاتب منشورات عويدات بيروت لبنان الطبعة الثالثة 1983 ص 81 .

قمة تجزيئه وفصمه للعلاقات الإنسانية من قوة تماسك الإدراك الفكري الذي تتأزر كل في مقاصده الهادفة إلى معالجة مرض كوني عضال فيصل الفكر درجات متقدمة من التكامل عبر شطايا الواقع، وعلى أنقاض عالم مفكك القيم . ونلاحظ في هذه النقلة من التشيؤ إلى الوعي الطبقي أن هذا الأخير قد تجسد نتيجة لمرحلة سابقة عليه، وهي الوعي النقدي الذي أتاحتها الأزمة التي يجسدها التشيؤ في سيرورة تطويرية يمكن تمثلها في الشكل التالي :

-النظام الإقتصادي المستبد ← التشيؤ←الأزمة ← الوعي النقدي ←الوعي الطبقي، ومرحلة الوعي الطبقي هذه هي الأساس المشكل لكيان الطبقات في المجتمع والذي ينسجه الوعي القائم بين أفرادها أي إنطلاقاً من ذلك الفعل الثوري المشترك الذي يبلغه أفراد الطبقة الواحدة عبر تمرد يرفض فيه الفكر الإنحصار في عالم الأشياء والمادة وفي هذه الدرجة المتقدمة من الإدراك يتحول الوعي بالأشياء التي تكون العالم إلى درجة من النضج تجعله وعياً نظرياً، وهي الحلقة الأخيرة من سلسلة حلقات الوعي التي رسمنا تطورها سابقاً لتصبح كالآتي :

-النظام الإقتصادي المستبد←التشيؤ←الأزمة←وعي نقدي←وعي طبقي←وعي نظري، وقد وصف لوكاتش هذه الحلقة الأخيرة التي يمثلها الوعي النظري بالثورة، لأنه ببلوغ الفرد مرحلة التنظير يكون قد بلغ أوج درجات نضجه التي تخوله في هذه المرحلة المتقدمة الوقوف في وجه النظام الإقتصادي المستبد، بل ويمكنه بعد ذلك أن يقف في وجه الرداءة التي تكتسح عالم القيم لدى الإنسان، وأن يهدد ببلوغه مرحلة التنظير وجوده المتردي، بل انه يهدد التشيؤ ذاته.⁽¹⁾ ويعقب الناقد إدوارد

(1)-George LUKACS :Histoire et conscience de classe édition minuit paris 1970 p :140

(2)-إدوارد سعيد من عظماء المفكرين العرب في القرن العشرين ولد سنة 1935 بالقدس من أبوين مسيحيين انتقل سنة 1947 إلى القاهرة كطالب في كلية فكتوريا ومنها إلى الولايات المتحدة التي استقر بها منذ عام 1951 بعد نيله لدرجة الدكتوراه من جامعة هارفارد عن أطروحة بعنوان : "جوزاف كونراد ورواية السيرة الذاتية " التي تحولت إلى كتابه الأول الذي تناول إشكالية الهوية واللغة وشغل إلى غاية وفاته منصب رئيس قسم الأدب المقارن في جامعة كولومبيا بنيويورك . كما شغل منصب كرسي (بار) في الأدب الإنجليزي إضافة إلى رأسته لعدد الدوريات والمجلات العلمية كفضيلة الدراسات العربية Arab studies quarterly ولسعيد شعبية منقطعة النظر حيث يحضر لمحاضراته أساتذة كبار من شتى جامعات العالم .

سعيد (2) على نظرية لوكاتش في هذا الكتاب بقوله: >> فالنظرية عند لوكاتش هي حصيلة وعي لا يتحاشى الواقع بل يمثل إرادة ثورية ملتزمة بالتغير وبالعالم .

والوعي البروليتاري هو الضد النظري للرأسمالية. (...) فالبروليتاريا عند لوكاتش ليست مجموعة عمال في مصنع، بل هي الوعي بإمكانية حياة أحسن. وبما أن الوعي الطبقي يتشكل من عمل العاملين ووعيهم بأنفسهم، فالانتظير يجب أن لا يفقد تواصله مع أصوله السياسية والاجتماعية والاقتصادية >>(3).

2- جورج لوكاتش من الوعي النظري إلى التنظير الروائي:

لما كان الأدب كإبداع يمثل مظهرا من مظاهر الوعي الاجتماعي وأن >> عملية الإنتاج الأدبي والإيدلوجي هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة >>(1)، فإن الاقتراب من هذا الشكل الإبداعي قصد دراسته يتطلب الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته الفكرية والفلسفية، وعموميته كتعبير عن رؤية شمولية كونه شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، خصوصية تنطلق من طبيعته الجمالية كتعبير فني عن واقع يكرسه التاريخ والمجتمع الحضاري، وعمومية يجسدها وجود هذا الإنسان والذي ينتج

خلف سعيد رصيبدأ فكريا وثقافيا يشهد على عظمتة كمفكر إنساني فريد نذكر منها جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية (1966) - البدايات: القصد والمنهج (1975) - الإستشراق (1979) - تغطية الإسلام 1983 - العالم والنص والناقد الأدبي 1983 - الثقافة والإمبريالية (1989) - مذكرات: خارج المكان وهي آخر ماكتب و توفي إدوارد سعيد يوم 25 سبتمبر 2003 عن عمر يناهز 68 سنة.

(3)-Edward William said :the world the text and the critic Cambridge -Harvard university press 1983 10th chapter.

وانظر عرض كتاب العالم والنص والناقد الأدبي لفريال جبوري غزول مجلة فصول للنقد الأدبي الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الرابع العدد الأول أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1983 ص 185 الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عن إفرزات ظروفه الراهنة باعتباره نتاجا لحركية على مستوى بنيات الواقع الإجتماعي والاقتصادي والتاريخي، ذلك أن >> الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس هو الذي يستطيع أن يطور أساليبه الفنية ورؤاه الفكرية">> (2). وإذا كانت الرواية هي الفن الذي يضطلع بكل تلك الرؤى والأفكار والفلسفات التي اعتقلت بهذا العصر والمتكلم باللسان التعبيري على ذلك المستوى من الوعي الذي يدفع بآمال المجتمع نحو السيادة والمشروعية فإن تخصيص لوكاتش لكتاب بأسره كرسه للسيرورة التطورية لهذا الفن التعبيري ينبئ بما لا يدع مجالا للشك على خطورة موقع الرواية في هذه الفترة التاريخية بكل ما

تصطخب به من أحداث وتفاعلات في بنياتها التحتية على جميع الأصعدة، لا لشيء إلا لأنها تحمل بين طياتها رؤيتنا للعالم وموقفنا مما آلت إليه أوضاعه وأوضاعنا فيه. فما طبيعة هذه الرؤية للعالم وكيف تجسدت في الرواية هذا الجنس التعبيري الذي يصنع تاريخنا الأدبي المعاصر؟

إن أولى المحاولات الجادة لدراسة الرواية بمنظور تاريخي تطوري مقارن من حيث كونها ظاهرة أدبية، وفنية تعبر في لغتها الغرائبية وعالمها المختلف والمتسامي على الواقع عن نظرة مأساوية لحقائق واقعية تجري أحداثها في ساحة صراع هذا العالم المحتدم، قد جانتنا في أول بوادرها على يد جورج لوكاتش سنة 1920 ضمن كتابه الشهير "نظرية الرواية" (1).

وهو الكتاب الذي تناول كإشكالية محورية ظاهرة سيادة شكل فني ما في واقع تاريخي وحضاري معين، مستهلا أطروحته بالتأريخ لهذه الظاهرة في امتدادها من بدايات الفنون الإبداعية منذ فجر الحضارات المتماسكة في العالم القديم الذي تمثله الحضارة الإغريقية أحسن تمثيل، في تعلقها بشكل أدبي خاص بها هو الملحمة، مستعرضا ذلك الانتقال التحولي من الملحمة إلى المأساة بين بداية ونهاية هذه الحضارة، مرجعا إياه إلى ضرورة حتمتها الرغبة في استيعاب تغيرات جذرية أفرزتها تفاعلات على مستوى البنية الإجتماعية العميقة تنبئ بتغير حاصل في المسار الحضاري والتاريخي لهذا المجتمع،

(1) جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الإشتراكية ترجمة نايف بلوز دار الطليعة، دمشق الطبعة 1 1972 ص:42

(2) جورج لوكاتش المصدر السابق، ص:43.

لذا لم يكن الانتقال من هذا الشكل الأدبي إلى ذلك سوى حركة موازية لما يعتمل على مستوى التطور الإجتماعي والحضاري في مسار التاريخ .

ولم يزل لوكاتش يغرق في البحث والتمثل بقضايا مرتبطة جذريا بفلسفة الأشكال الأدبية وتاريخها وتطورها إلى أن توصل إلى حقيقة لا فكاك من استنتاجها بالنظر إلى تداعيات تاريخية وحضارية كان الانتقال فيها من الملحمة إلى الرواية أي من الصيغة الشعرية إلى النثرية أمرا أفرزته هذه الضرورة في استيعاب تغير مواز للتعبير عن موقف معين وموقع محدد من هذا التغير المستمر من جهة ،ومن جهة ثانية التعاطي مع ما يستجد في حركة التاريخ المتطورة، فإذا كانت الملحمة قد لا ئمت المرحلة الأولى من العصر الإغريقي فإنها لم تكن لتصمد أكثر من ذلك في المرحلة اللاحقة لتكون في مستوى استيعاب ذلك التغير الذي حصل في مستويات عميقة من البنى الإجتماعية، وما بلغته من نضج حضاري، وبالتالي لم يكن لهذا الشكل أن يسود إلى الأبد، فما هو إلا أن تغيرت معطيات الواقع الإجتماعي، والحضاري، والتاريخي، والفكري حتى أضحي الوضع الإجتماعي يتطلب بل يطالب بشكل جديد يواكب مساره ويستوعب أزمته ويتعاطى مع ما آلت إليه أوضاعه بعد عز ورقي .

هذا الواقع الجديد الذي لم تعد الغنائية الملحمية تفي بمتطلباته وتعبر عن رؤيته وتجسد أزمته، إذ لم يعد الحال يستدعي ما يتغنى به الإنسان في واقعه الممزق، و وضعه المنحط المتأزم، مما استدعى إيجاد شكل أكثر تجاوبا مع الوضع الجديد شكل لم تعد فيه الغنائية شرطا يتجاوب مع ظروف هذا الوضع .فحدث ذلك الانتقال من الملحمة إلى الرواية المأساوية أي من الشعر إلى النثر، ومن ثم من البطل الملحمي الأصيل الباحث عن العدالة المثالية في قالب أسطوري إلى بطل مأزوم مفتقر إلى الأصالة واليقين ، بطل غارق في أوحال الأزمة بل يشارك في صنعها ويمثل أكثر من ذلك أحد أطرافها ، ويمكن القول بالأحرى أنه بهذا الانتقال قد تم التحول من زمن البطولة إلى زمن الإجرام أوالجنون، وقد يكون في هذا التحول في الأشكال الإبداعية ضرورة حتمية حتى يضطلع الأدب باستيعاب درجة تدهور العالم وانحطاط قيمة الإنسان فيه.

(1)-Georges LUKACS :la théorie du roman édition Gonthier collection médiation paris 1936.

وهنا يربط لوكاتش ذلك المحتوى الفكري والإيديولوجي السائد في المجتمع عبر تاريخه المتطور بمورفولوجية الرواية التي عرفت تماشياً مع ذلك تغيراً موازياً مركزاً إهتمامه على تقسيمها الأنواعي انطلاقاً من شكلها الداخلي أي بداية من أنساقها البنائية مستعرضاً صورتها التجريدية التي تجسد عنصر المفارقة التي تعد المبدأ الأساسي الذي تبنى عليه الرواية بمنظور لوكاتش⁽¹⁾.

وينطلق هذا المفكر في عرضه الجدلي لطبيعة الرواية من مبدأ مفاده أن كل شكل أدبي عظيم يولد تلبية لحاجة إلى التعبير عن محتوى معين ورؤية معينة مرتبطة بهذا المحتوى.

وهما عاملان أساسيان يتحكمان في منحى الرواية، وتشكيل العناصر البنائية لهويتها المتجددة عبر الزمن .

وبالتالي يكون تعريف الرواية انطلاقاً من علاقة الإنسان بعالمه.

هوكونها >> نوع ملحمي يتميز عكس الملحمة أو القصة بقطيعة لا يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها بين البطل والعالم، حيث لا يوجد لدى لوكاتش تحليل لطبيعة كلا النوعين من الإنحطاط ذلك الخاص بالبطل وذلك الخاص بالعالم .

(...) فمجموع الأبطال والعالم، ولكون كليهما منحطين إزاء القيم الأصيلة يفرز لنا تعارضاً ناتجاً عن الفرق في طبيعة كلا النوعين من الإنحطاط فالبطل الشيطاني للرواية هو مجنون أو مجرم في جميع الأحوال (...) شخصية إشكالية خائبة في بحثها الغير أصيل عن قيم أصلية في عالم من الإمتثالية والإتفاق وهو ما يشكل محتوى هذا النوع الأدبي الجديد الذي أبدعه الكتاب في المجتمع الفردي والذي سميناه "رواية" >>⁽¹⁾.

>> وعلى ضوء هذا التحليل أعد لوكاتش نموذجاً للرواية انطلاقاً من العلاقة بين البطل والعالم. يصيغ لنا ثلاثة أنماط مبسطة للرواية الغربية في القرن 19 حيث يضاف إليها

(1)-انظر تأكيد هذا الرأي في كتاب غولدمان : Pour une sociologie du roman : L.Goldmann - p30- 31

عنصرًا رابعًا وهو ما أعتبر تحولًا لأنواع الروائية عبر شروط جديدة تتطلب تحليلًا لنمط مختلف، وقد برز هذا الإحتمال الرابع سنة 1920 ويتجلى قبل كل شيء في روايات تولستوى التي تتجه نحو الملحمة فيما تتمثل الأنواع الثلاثة البانية للرواية والتي يتأسس عليها تحليلها فيما يلي:

(أ) رواية المثالية التجريدية:

وتتميز بفعالية ونشاط البطل وبمحدودية أفقه الشعوري إزاء تعقد العالم حيث تغيب عنه صلابة العالم وقسوته نتيجة عدم فهمه له، ومن هنا ينطلق البطل في البحث عن قيم مفقودة فيقع في شرك التفسخ والإنفصام الذي يفتح ذراعيه في وجه كل الذين ألقى بهم على الهمش ففضلوا العيش في المثاليات المجردة كما هو الشأن في "دون كيشوت" لمغال دي سيرفانتس و"الأحمر والأسود" لستاندال .

(ب) الرواية النفسية:

وتتجه نحو تحليل الحياة الباطنية، متميزة بلامبالاة البطل وبإدراكه الواسع. كي يرضي عما يمكن لعالم الإتفاق هذا أن يقدم له، حيث يقدم هذا النمط ذلك البطل المثالي وقد شفي من مرضه الوهمي، وتحرر من هذيانه، دون أن يتحرر تمامًا من هوس رومنسيته. فيصبح بهذا الوضع مادة خصبة للتحليل الداخلي حيث تقدم حياته الباطنية ودرجة وعيه الذي يجاوز في تعقده وشفافيته مع كل ما يفرضه الواقع، عالماً شائقاً يغري بالتقصي والمغامرة في بحث أغوار هذه الشخصية الإشكالية خصوصاً عندما يعجز عالم الواقع عن إشباع رغبات البطل وتلبية مطالبه كما هو الشأن في "أبلوموف" لجون تشاروف "والتربية العاطفية" لفلوبار

(ج) الرواية التربوية:

وتنتهي بوضع حدود للذات وهو ما يعتبر تراجعاً عن ذلك البحث اليائس والذي لا يتقبل فيه مع ذلك لا عالم الإتفاق هذا لا يهمل معايير القيم المتضمنة فيه، ويفعل البطل ذلك بنضج ووعي تامين، يسميهما لوكاتش النضج الرجولي لأنهما يؤهلان البطل للرجولة الحقيقية التي تمكن البطل من الوعي بحقيقة العالم دون أن يتقبل مواضعاته الراهنة أو

1) L-GOLDMANN : Pour une sociologie du roman p24-25.

أن يتخلى عن سننه و قيمه كما هو الحال في "فيلهالم ميستر لجوته" أو "الدكتور جرون ها ينريج" لجو تفريد كيللر⁽¹⁾ .

وبهذه الرؤية للعالم التي توصلت إليها تلك الأبحاث والتصنيفات يعلق غولدمان على ما جاء به أستاذه بـ: >> أن الرواية قد أصبحت بالمعنى الذي منحه إياها لوكاتش تبدو كنوع أدبي لا يمكن للقيم الأصلية –التي تبقى دوما موضع إشكال لديه – أن تكون مقدمة في العمل الروائي في شكل شخصيات واعية أو حقائق ملموسة ،فهذه القيم لا توجد سوى في صورة مجردة وتصورية في وعي الروائي أين تتخذ صيغة التخيلي . فإشكالية الرواية إذن بفعل ما يعتمل في شعور الروائي ،هي مجردة وتخييلية»⁽¹⁾ .

ويختتم غولدمان في نهاية تعليقه على أبحاث لوكاتش، بقوله : >> وكما كتب لوكاتش الرواية هي النوع الأدبي الوحيد أو العالم التخيلي للروائي عندما يصبح إشكالا جماليا للعمل الروائي <<⁽²⁾ .

ويضيف لوكاتش في هذا الشأن >> أن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي للعالم لا يمكن أن يكون تاما ،فرؤية العالم هي الشكل الأرقى من الوعي ، فالكتاب يهمل العنصر الهام للشخص القائم في ذهنه حين يهمل رؤية العالم ،إن رؤية العالم هي تجربة عميقة يعيشها الفرد وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية ، وهي في الوقت ذاته تعكس مسائل العصر الهامة عكسا بليغا»⁽³⁾ .

ورغم أن لوكاتش كان بالفعل المؤسس الحقيقي لمقولة رؤية العالم التي عرفت فيما بعد تطورا باهرا على يد غولدمان ،فإن عدم الإستقرار الذي طبع حياته ،وكذا تسارع الأحداث وتفاقمها من حوله جعل >>إهتمامه بالدراسة الجمالية للرواية يختلط بالتفسيرات الاجتماعية والإقتصادية التي هيمنت على الوضع ،وكثيرا ما كان يغلب عليه

(1) Lucien. GOLDMANN pour une sociologie du roman p26

(1)-Lucien GOLDMANN :pour une sociologie du roman p 33.

(2)- Ibid p33

(3)-جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الاشتراكية ترجمة نايف بلوز ، مرجع سابق ،ص:52..

(4)-حميد لحميداني:النقد الروائي و الأيديولوجيا المركز الثقافي العربي بيروت/ط1/1991/ص/63.

(5)-عمرو عيلان:الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو نصية في روايات عبد الحميد بن هدوقة منشورات جامعة منتوري قسنطينة الطبعة الأولى 1991،ص:57.

تحليل الرواية في ضوء تلك المعطيات»⁽⁴⁾. وتبعاً للظروف الاقتصادية والاجتماعية السائدة فقد >> غلبت على لوكاتش تلك المواقف السياسية والثورية والتنظير لفلسفة إجتماعية تصحيحية وهذا ماجعل عمله يفتقد للتنظيم الإجرائي كتتنظير أدبي»⁽⁵⁾.

فتشعب عمل لوكاتش وتوزعته مختلف مجالات الحياة وأحداثها وإن كان الأدب أحد هذه المجالات فقد جاءت دراسته له مشحونة بأشد مواقفه الإيديولوجية تعصبا، وهي المواقف التي دفعته إلى التراجع عن كثير من مؤلفاته الأدبية التي أمضى في اكتشافها وبحثها حياته كمفكر وفيلسوف، حيث جلب له اهتمامه بأشكالها على غرار مضامينها ومذهبه في تأويلها مشاكل جمة طيلة العهدة الستالينية مما أجبره على التخلي عنها. فتكرر لأهم منجزاته التي منحته تلك المكانة المرموقة بين عظماء عصره على غرار تنكره لمؤلفيه المهمين: "نظرية الرواية" 1920" والتاريخ والوعي الطبقي" 1923 هذا الأخير الذي قال في حقه: إن كتاب التاريخ والوعي الطبقي هو رجعي بسبب مثاليته، بسبب فهمه القاصر لنظرية الإنعكاس وبسبب إنكاره للحدثة في الطبيعة، طبعا لم أكن أنا الوحيد في هذه المرحلة الذي حدث معه ذلك بل بالعكس فقد كان هذا الأمر حدثا جماهيريا >>⁽¹⁾.

وهذا ما يدل على أن مسيرة لوكاتش في التنظير الروائي قد شابها الكثير من التذبذب والتردد الذي شوش أفكاره التي طالما كانت مشعة وطيّعية، والتي طبعت حياته كمفكر ماركسي مناضل، وأحد عظماء مفكري عصره، ولعل تلميذه غولدمان قد شب تحت وطأة تلك العواصف التي هزت كيان أستاذه الذي كان يقام تارة ويتراجع أخرى، قد أدرك ذلك الخلل في مسيرة أستاذه بإعتباره المتلقي الأول والمباشر للإرث الذي خلفه لوكاتش من مبادئ وثوابت نظرية كالبنية، والشكل والصيغة الشمولية، والوعي الجمعي، ورؤية العالم، وراح يطور مفاهيمه الجدلية التي بدأها من حيث انتهى لوكاتش ليؤسس عليها منهجه البنيوي التوليدي المتوارث عما شيده أساطين الفكر الإجتماعي والإنساني من الماركسيين جيلا عن جيلا والذي وصل مع غولدمان مرحلة نضجه،

(1)- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية ترجمة نايف بلوز المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ط3/1985/ص. 52

فأرسى قواعد منهجه الذي سماه البنيوية التكوينية، والذي قاده إلى توضيح وفهم أعمق لمقولة رؤية العالم ورصد تجلياتها في الأبداعات الأدبية العظيمة، من مبدأ التعامل معها بشكل إجمالي وشمولي يعكس في تماسكه مفهوم الرؤية بكل أبعادها.

ثانيا- رؤية العالم عند لوسيان غولدمان:

لا شك أن مقولة رؤية العالم هي أهم المقولات التي أسس عليها غولدمان منهجه النقدي ذو الرؤية الماركسية الجديدة وهو ما يبرهن عليها ذلك الانتشار الذي عرفته في الآفاق بعد ما صوغ لها سبل نجاعتها بفضل ما توصل إليه من نتائج مؤسسة نظريا ومتوالدة عن بعضها منطقيا على المستوى التطبيقي في دراستها للنصوص الأدبية، مما يوحي للدارس بخطورة هذه المقولة وأهميتها البالغة في تحليل غولدمان وفلسفته في التعامل مع هذه النصوص، وتكمن خطورتها على هذا المستوى في كونها وسيلة تأويلية فريدة وسلاحا نظريا فعلا يخترق كل القيم والتيارات والاتجاهات.

ولا يتوقف تفصيها العميق حتى ترسو على الخلفية الإيديولوجية، والرؤية التصورية للعالم الثاوية وراء ذلك الزخم الإبداعي الذي يواجهه الباحث للوهلة الأولى.

فتنهض رؤية العالم بجهازها التأويلي هذا محولة كل القيم المقدمة في العمل الإبداعي من ثقافة، ووعي، ومعتقدات، وتاريخ، وإيديولوجيا، وإبداع، وفكر، ولغة، وعلاقات إنسانية إلى شبكة علائقية يتم صقلها وصهرها عبر رؤية شمولية تجعل منها صورة تعبيرية عن ذهن ووعي جماعيين، باعتبارها ردود أفعال وانعكاسات للعلاقات الاجتماعية تجاه الوضع السائد، حيث لا تفهم تلك العلاقات بين القيم الذهنية والإيديولوجية من جهة والواقع الاجتماعي السائد من جهة ثانية إلا إذا صيغت في منهج غولدمان بمنظور جدلي يجعل معانيها ودلالاتها تتوالد كاشفة عن رؤية العالم التي تستبطنها الأعمال الأدبية والفكرية العظيمة لمبدعي هذا المجتمع أو ذلك.

I- الطبيعة الجدلية لرؤية العالم:**1) جدلية الداخل والخارج في رؤية العالم .**

إن ماتريد رؤية العالم قوله في مختلف تجلياتها كمقولة أساسية هو أنه لا يمكن بحال من الأحوال الإعتقاد بأن النص ظاهرة معزولة عن البنية الإجتماعية التي نشأت فيها، إذ لا يمكن الإقتصار عن العالم الداخلي للنص فقط، كون هذا الأخير يقيم علاقات من نوع آخر علينا اكتشافها مع عالمه الخارجي الرحب من مجتمع، وتاريخ، وعالم ثقافي، وإديولوجي، وأفراد، ولغة، وكلام، ولطالما كانت اللغة مخزون الذاكرة التاريخية وبالتالي يتوجب علينا أن >> نكتشف آلية الحركة بين عناصر النص، لنكتشف الرؤية التي تحكمها، وربما تمكن الباحث في مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينهما<< (1).

لذلك فالمعضلة الرئيسية التي جاءت لتعالجها، رؤية العالم هي نفسها التي عكف أسلاف غولدمان من قبل على معالجتها، وهي ربط النص بعالمه الخارجي بواسطة علاقات نصية تجد بذورها وجذورها في البنية الداخلية للنص وهي ببساطة علاقة النص كإبداع بواقعه الذي نشأ فيه .

وهي علاقة ذات طبيعة جدلية تهدم في حركتها هذه كل تصور لانعكاس آلي محتمل بل إنها رؤية تتشأمن صلب الصراع القائم بين تلك العلاقات غير الإتفاقية وغير المباشرة بين العالمين، والتي لا سبيل إلى إدراك غايتها أو إنتظار نتائج ملموسة من دراستها دون اللجوء إلى الطريقة الجدلية التي تفسر التعامل القائم بين طرفي معادلة النص أو عالميه الداخلي والخارجي .

وبالتالي فلا حاجة حسب غولدمان إلى مراعاة السيرة الذاتية أو النوايا الواعية للكاتب التي يصرح بها هنا وهناك، ذلك أن الدلالة على أهمية العمل وعظمته تكمن في قدرته على تجسيد تلك المفارقة التي تسموبه إلى أفق الإبداع والفنية

(1)-جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان دار ابن رشد للطباعة و النشر بيروت 1982 ص38.

والتجريدية بعيدا عن تفاعلات العالم الواقعي من جهة، ومن جهة ثانية قدرته على أن يفهم لذاته وأن يجد له طريقا الإستيعاب مشكلة عالمه عبر تحليل وفهم معمقين على مستوى وعي الطبقات الإجتماعية التي جاء ليعبر عنها، ولأن عنصر المفارقة هذا هو ما يفصل العالمين المتوازيين، فقد استلزم كسبيل لدراسته معايير ذات طبيعة جدلية تجد مصوغاتها في تلك الحركية الإنتقالية الدائمة التفاعل بين هذا العالم وذاك لتمنحنا رؤية ذات طابع شمولي تستوعب درجة الوعي المبنوثة في مقولة نصية تختزل خلاصة تلك القوانين القائمة بين عناصر العالمين وهو ما تستهدفه الدراسة البنيوية التكوينية.

2-جدلية الفردي والجماعي:

والجدلية الثانية التي تقوم عليها رؤية العالم هي تلك القائمة بين الفردية في بناء العمل الإبداعي والجماعية في تأليفه، فإذا كان العمل لا يفهم إلا على أنه محاولة يقوم بها فرد معين لإيجاد حلول لمشاكله الوجودية والكونية فإنه يتعذر علينا استكمال هذا الفهم دون ربطه بمحيطه العام الذي نشأ فيه، ذلك أنه مهما أغرق هذا العمل في الفردية والإنعزال، فلا مفر من توجيهه بشكل من الأشكال إلى الخارج وإلا بما نفسر طباعته والسهر على إذاعته وترويجه بين القراء بل إلى كل العالم لو استطاع إلى ذلك سبيلا فإذا كان البعد الفردي للعمل يبرره تفرد الفنان بخصوصية شخصيته الفنية وأسلوبه ونوعية رؤيته وكيفية معالجته وفهمه لمجريات العالم المعبر عنها فإن بعده الإجتماعي يستجمع مصوغاته من المحيط الذي يتعامل معه هذا الفن ويستقي مادته الخام منه. >>لذا فإننا نفترض وجود آخرين غير الفنان لهم علاقة قراءة أو نظرة أو سماع يتوخون من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل مشكلة مشتركة للفنان وجمهوره (...). وكما أننا في علم النفس لانستطيع الفصل بين الأنا والآخر كذلك في الفن لانستطيع الفصل بين البعد الجماعي (الطبقات والفئات الإجتماعية) والبعد الفردي داخل العمل الفني <<(1).

(1)-جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص:38.

لذا فالتساؤل الجوهرى يكمن فى الدور الذى تمثله الجماعة التى تتحرك خلف الفرد المبدع لكونه عنصرا منها، وكذا كيفية تماهياها فى عمله الإبداعى، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما. ومن هذا المنطلق يبنى العمل الإبداعى على أنه شكل من أشكال الوعى لدى طبقة معينة يجسد رؤيتها للعالم انطلاقا من البعدين الفردى والجماعى باعتبار أن: >>الرؤية الجماعية للعالم والتي تعيشها المجموعة بشكل طبيعى، ولا مباشر تؤثر فى الفرد الكاتب المبدع الذى يعيدها بدوره إلى المجموعة<< (1).

القائمة بين الإبداع والواقع من جهة، والفرد والمجتمع من جهة ثانية يؤكد غولدمان أنه >> بعيدا عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية يوجد الواقع إنه يوجد فى الأشكال الأكثر اكتمالا عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة يمتزج اديه العالمان سواء فى المجال الأدبى أو المجالات الثقافية والدينية، والفلسفية<< (2). ذلك أن >>العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبى لا تهتم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشرى ولكنها تهتم فقط البنى الذهنية وهى ما يمكن تسميتها بالمقولات التى تنظم فى وقت واحد الوعى التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذى يبدعه الكاتب" (3).

(1) Lucien GOLDMANN: pour une sociologie du roman p345.

(2)-لوسيان غولدمان المادية الديالكتيكية وتاريخ الفلسفة والأدب ترجمة نادر ذكرى دار الحداثة بيروت ط 1 1981 ص 19.

(3) Lucien GOLDMANN: Marxisme et sciences humaines édition Gallimard paris 1970 p57.

II- الطبيعة المفارقة في رؤية العالم:**1- مبدأ المفارقة في الظهور و التواري لمواقف الكاتب:**

انطلاقاً من تلك العلاقة الجدلية التي تميز القوانين التي تحكم شبكة العلاقات القائمة بين العالمين الواقعي والتجريدي، ينبري لوسيان غولدمان بفهم آخر يرسى عليه الأساس النظري لمقولة رؤية العالم وهو عنصر المفارقة l'ironie وهي الهوة التي استثمرها لوسيان غولدمان لتصبح خادمة لمنهجه، ووقع فيها أصحاب نظرية الإنعكاس، والتي يبدو أن انتباه غولدمان لخطورتها على مستوى الدراسات النقدية قد كان نتيجة لتلك المكانة التي حضيت بها عند لوكتاش. والذي نبه على خطورة إغفالها وبالتالي السقوط في بساطة الإنعكاس الآلي البسيط عند تفسير الأعمال الإبداعية فقد قال لوكتاش من قبل >>من أجل تجديد المعنى بصفة دقيقة يجب رؤية الفرق بين الواقع المتحقق في واقعيته، و ما ليس سوى انعكاس جمالي بسيط<<⁽¹⁾ إذ يعد السقوط في هذه النظرة الميكانيكية المبسطة من قبيل الإنصياح للأفكار المعلنة والمعروفة للكاتب.

>>والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا العالم. إلا أنه من الممكن أن يحدث تفاوت كبير أو صغير بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب وبين الطريقة التي يرى ويحس بها العالم الذي يخلقه، وفي هذه الحالة كل انتصار للنوايا الواعية للكاتب سيكون ممثياً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الجمالية على المقياس الذي يعبر فيه رغم وضد القناعات الواعية للكاتب<<⁽²⁾

وهذا تحذير صريح من أن يتحول العمل الأدبي باعتباره مساحة تعبيرية عن رؤية العالم إلى تصريح مباشر عن مواقف سياسية أو أطروحات إيدولوجية نفعية تسعى لتصحيح الوضع أو تنص بصورة صريحة على ما يجب أن يكون عليه، وأن يصوغ ذلك بشكل تصريحي وهذا هو الشكل المميت للعمل الإبداعي الذي يتوخى منه عكس ذلك أن يتناول عالمه بصيغة جمالية توحى و لا تصرح، و توهم بقدر ما تغذي

(1) –Georges LUKACS : la signification pressente du réalisme critique édition Gallimard paris 1960 p 104.

(2)-لوسيان غولدمان المادية الجدلية و تاريخ الأدب ضمن كتاب البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ترجمة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط1 1985، ص 17.

مفاهيمها بشكل يجعل من أفكار ومواقف الكاتب تتجلى في صورة في رؤى لا تبرز على سطح العمل بل تتشعب وتتغلغل في صلب جماليات العمل على نحو تخفي فيه خلفياتها وتبرز جوهرها في صورة جمالية وبالتالي يكون من الضروري إذا أردنا أن ننجو من تلك الميكانيكية في الفهم أن نطرح النوايا المعلنة للكاتب جانبا ونركز الإهتمام بالمقابل على الدلالة الموضوعية التي يحملها العمل في طياته بعيدا عن مبدعه وأحيانا ضد رغبته ذلك أن >> هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أوطبقة وتبعاً لهذا الإستدلال فإن رؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة ووحدية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي نادراً ما يكون متناسقا وموحدا باستثناء بعض الحالات، ولايتعلق الامر هنا بوحدة ميثافيزيقية تجريدية دون جسم و لا شكل بل يتعلق بنسق فكري يفرضه نفسه في هذه الحال ببعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في أوضاع متشابهة في بعض الطبقات الاجتماعي >> (1).

وتكريسا لمبدأ المفارقة بين حقيقة ما هو كائن وكيفية التعبير عنه في الأعمال الإبداعية التي تجسد رؤية العالم، يقدم لنا لوسيان غولدمان نماذج إبداعية تبتعد كل البعد عن النوايا المعلنة لمبدعيها في واقعهم ومن بين هذه الأمثلة ماحدث مع الأديب الإيطالي >> دانتي أليجيري << (2) الذي كان يبني مدرينته الفاضلة التي تجعل من الكون عالما موحدا يسير بنظام أحادي السلطة، بل يؤمن بتوجه العالم إلى تلك الحقيقة وهو ما عكسته مؤلفاته الإبداعية .

بيد أن ذلك كان يرهص لقيام الثورة الصناعية التي قامت فيما بعد على مبادئ فردانية كما تصورهما لكن يحكمها رأس المال الذي كان السمة الجوهرية لعصر النهضة الصناعية .

(1)-بول باسكاري البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان ضمن كتاب البنيوية التكوينية و النقد الأدبي ترجمة محمد برادة، مرجع سابق، ص:48.

(2)-ولد دانتي أليجيري أعظم أديب و شاعر إيطالي سنة 1265 في مدينة فلورنسيا نشأ محاربا في صفوف جيش فلورنسيا و بعد استقلالها عين في نقابة الصيادلة و الأطباء لينتخب بعد ذلك كبرلماني في مجلس نواب فلورنسيا سنة 1300 و لما كانت فلورنسيا تمزقها صراعات الحزبين البيض بزعامة دانتي و السود هذا الحزب الذي استولى على السلطة و بدأ باضطهاد المنتمين لحزب البيض الذي كان دانتي أحد أبرز وجوهه ففر من فلورنسيا بعدما حكم عليه غيابيا بتغريمه بخمسة آلاف فلورين، و لما عجز دانتي عن سداه حكم عليه بالحرق إذا وطئت قدماه فلورنسيا، و عاش دانتي بقية حياته في المنفى حتى وفاته سنة 1321 و في أثناء هذه الفترة كتب اعظم منها الكوميديا الإلهية-المأدبة- الحياة الجديدة هذا الأخير الذي سرد فيه قصة حبه لبياتريس مبعث اهامه طيلة حياته"انظر السلسلة الموسوعية المعرفة، الشركة الشرقية للمطبوعات شركة أنيما للنشر 1985المجلد الثاني، ص:347.

ومن هنا يبرهن غولدمان على أن مثل هذه النوايا المعلنة لا تفيد في شيء باتجاه اكتشاف رؤية العالم، وإنما المهم من وراء ذلك هو تلك الدلالات الخفية التي يستبطنها الإنتاج الأدبي بعيدا عن النوايا المعلنة والرغبة والإرادة الواعية والصريحة للمبدع. ذلك أن رؤية العالم لا تحدث على هذا المستوى من الوعي ولا حتى على مستوى اللاوعي، لأن الأمر متعلق أساسا برؤية ذات مفارقة عجيبة تتحقق على مستوى أكثر عمقا يسميه غولدمان الوعي الضمني *la conscience implicite* وهو تلك الملكة الذهنية السارية على مستوى خفي.

في شعور وذهن المجتمع والتي تعمل بصورة متناسقة داخل أفراد الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، وبشكل متفاوت تفاوت حالة الأزمة وعمقها لدى كل فئة. وهنا بالضبط يضيف غولدمان خاصية جديدة أخرى تدعم الأساس النظري لرؤية العالم وهو أن ننظر إليها باعتبارها بنية متجاوزة للفرد ولطبقة أو الفئة الاجتماعية لتصبح كيانا ساريا على جميع مستويات وفئات المجتمع وآلية تخترق تلك المستويات من القاعدة إلى القمة.

2- دور المفارقة في تحقيق شرط التماسك لرؤية العالم

إن ما يحقق لهذه الرؤية تلك الديمومة في الانتشار عبر مختلف فئات المجتمع ومستوياته هي تلك الخاصية الجوهرية التي تضمن للرؤية طبيعتها الرؤيوية، أي ما يجعل من الرؤية رؤية بالمعنى الوظيفي للكلمة، هو عنصر التماسك والانسجام الذي تجسده رؤية العالم كشرط لضمان قدرتها تجاوز حدود الوعي الفردي والجمعي، وهي الرؤية التي يتوخى غولدمان أن تتوفر في الأعمال الأدبية العظيمة في انسجامها وتماسك أفكارها هذا التماسك الذي يفتقر إليه بل يعجز عن تحقيقه واقع الأفراد وفئات الاجتماعية وهو ما يثير أمامنا مفارقة حقيقية فمن جهة رؤية منسجمة وتماسكة للعالم على مستوى الإبداعات يقابلها تفكك وانفصام صارخين على مستوى الواقع الاجتماعي، وفي هذه المساحة الغرائبية يجد غولدمان صياغة لمقولة رؤية العالم التي تستمد تماسكها وانسجامها على مستوى الإبداعات العظمى وتستجمع مقوماتها من

صاحب ذلك التفتت والتشظي الذي يشهده العالم الواقعي سواء على مستوى علاقات أفرادهِ وطبقاتهِ ببعضها أو على مستوى وعيهم بهذا الواقع .

كما تتحقق رؤية العالم من خلال مفارقة من نوع آخر تحدث هذه المرة على مستوى الجماعة الإجتماعية نفسها فإذا كان الانفصام والتفكك هو ما يطبع علاقة المجتمع أفراداً وطبقات بواقعه سواء في العلاقة البينية أو في الوعي بهذا الواقع وهي العلاقة الانفصامية التي نسميها بالعلاقة (مجتمع / واقع) فإننا نجد على العكس من ذلك أن لهذا المجتمع بالذات سمات التماسك والإلتحام في علاقة أخرى ومستوى آخر وهي علاقته ببعضه أو علاقة عناصره ببعضها البعض لكن هذه المرة ليس على مستوى الواقع بل على مستوى الوعي وهو ما نطلق عليه بالعلاقة (مجتمع / مجتمع) إننا نتحدث عن علاقة منسجمة تتجه إلى الداخل وتتطلق من الذات والتي يسمها غولدمان " الوعي التاريخي للذات " وهو الوعي المنطلق أساساً من ذات الجماعة فيكون هذا الأخير صورة جزئية للوعي الجماعي والذي يوضح غولدمان سريانه في المجموعة ويدعمه بمبرادفات أخرى مثل >الوعي العائلي والوعي المهني، والوعي الطبقي (...)< وهذا الوعي يعمق اتجاهها موحداً للعواطف والتطلعات والآمال والأفكار عند أفراد الطبقة الواحدة >> (1) مما يدفعهم نحو تحقيق تلاحم مماثل على مستوى العلاقة الانفصامية الأولى (مجتمع / واقع) رغم عدم وعيهم الكامل بذلك التفكك الحاصل على مستوى الواقع .

لذلك فإن هذه المفارقة التي تضمن للرؤية إنسجامها وتماسكها من أقصى درجات الانفصام والتفكك في العلاقات الإجتماعية مع الواقع هو ما يجعل من الأعمال الإبداعية الحاملة لتلك الرؤية المتماسكة للعالم تتصف بالعظمة، ويجعل من أصحابها صفوة تمثل الإستثناء بين أفراد المجتمع كونها تعبر عن وعي يتجاوز فردية المبدع ليشمل المجتمع بأسره فاستحقوا بذلك لقب العظماء أو بتعبير غولدمان العباقرة " وهذه الفكرة هي المفتاح الوحيد الذي يذيب به غولدمان حدة التناقض والمفارقة اللذان يميزان منطق الجدلي والتي تذيب معها الفرد وتصهره في المجموعة عبر مفهوم >>الفرد المتجاوز

(1) Lucien GOLDMANN : le dieu caché : Etude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans le théâtre de racine édition Gallimard paris 1979 p16.

(1) Lucien GOLDMAN : Marxisme et science édition Gallimard paris 1979 .p16

لفرديته»⁽¹⁾. أي أن الفاعل الحقيقي ليس الفرد بل هي الجماعة الإجتماعية التي تتحرك خلفه .

حيث لا يعدو ما يصدر عنه من أفعال وأعمال مهما كانت واعية سواء من قبيل التأثير المتعدد الأوجه أو رد الفعل، وبالتالي تصبح الطبقات الإجتماعية بهذا المفهوم هي الفاعل الحقيقي والمبدع الخفي للإنتاج الثقافي وما على الدارس سوى كشف ذلك التماثل القائم بين الطبقة الإجتماعية والفكرة الجدلية التي تنهض بالعمل الأدبي، وما هذا التماثل القائم بين العالمين الواقعي والإبداعي سوى رؤية العالم التي تمخضت عنهما جدليا والتي يعنصر غولدمان زبدتها .

في تأكيد أخير بقوله أنها>>الاستقطاب المفهومي بدرجة عالية من الإنسجام بين مختلف الاتجاهات الواقية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأفراد مجموعة معينة ومجموعة متناسقة من القضايا والحلول التي يعبر عنها بواسطة الأدب، عن طريق الإبداع بالكلمات، وبواسطة عالم محسوس من المخلوقات والأشياء وتقع على عاتق الكاتب العبقري ترجمة هذه الرؤية للعالم إلى أقصى حد من الوعي»⁽¹⁾ .

وكلمة ترجمة هنا تعني إلى حد كبير تأويل وتفسير عمل الفرد بحقيقته الإجتماعية حيث لا تفسير آخر غير هذه الحقيقة الإجتماعية التي يتقيد بها غولدمان كمصدر رئيسي لمقولة رؤية العالم، والتي تجعل من هذه الرؤية الفاصل الحقيقي المميز لكيان الطبقات والفئات الإجتماعية عن غيرها في المجتمع، وهو ما حدد به غولدمان وظيفة هذه الرؤية قائلا>>إن رؤية العالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم أفراد مجموعة إجتماعية، طبقة، إجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة أفراد يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما»⁽¹⁾ .

فإذا كانت رؤية العالم بهذا المفهوم الشمولي هي الصانعة لكيان الطبقات

(1) Lucien GOLDMANN: le dieu caché p 32- 33

(1)- LUCIEN GOLDMANN. le dieu caché p26.

(2)-ibid p29.

في المجتمع لكون هذه الطبقات تتمايز كل برؤيتها الخاصة للعالم التي تتجسد على مستوى الأفراد العظماء فإن البنى الذهنية تبعا لذلك والتي يقوم عليها جوهر رؤية العالم ليست ظواهر فردية بل هي ظواهر اجتماعية⁽²⁾، وأن ما يحرك هذه البنى الذهنية في الوعي الجمعي هو درجة عمق الأزمة وحدتها وبالتالي فإن الحس المأساوي في ثقافته واحتداده هو ما يستنهض قرائح العظماء من الكتاب للتعبير عن إحساسهم بعمق الأزمة في عالمهم المأساوي وعن مطامح مجتمعاتهم في الخروج من حالة التآزم ليطرحوا حلولهم وبدائلهم التصورية لما يمكن أن يصبحوا عليه مستقبلا إذا هم تجاوزوا ذلك الوضع الذي آل إليه عالمهم الواقعي .

لتصبح الأزمة بهذا المفهوم هي القاسم المشترك الذي تتوزعه المجموعة ذهنيا ومعيشيا في حياتها الاجتماعية، لتصب في قالب متناسق متصل بالبنى الفكرية والأسس القاعدية المادية للأفراد في المجتمع سواء تعلق الأمر بالموروث الحضاري والرصيد التاريخي، أو بالتطلعات والرؤى المستقبلية التي يرهنها المصير المشترك وفي هذا المستوى من العمق تتجسد سعة المفهوم الغولدماني لمقولة رؤية العالم، التي منحها الحس المأساوي طابعا كونيا يمكن إسقاطه على كل عمل إبداعي.

III-الطبيعة المأساوية لرؤية العالم في كتاب " الرب الخفي" 1955

لقد أدرك لوسيان غولدمان وهو يتابع مراحل تأسيس الفكر الجدلي عبر مختلف دراساته أن بواكير هذه الفلسفة والتي وصلت إلى نضجها في عهده قد تمت عبر مراحل تطورية بداية من المرحلة الفردانية التي قادها التجريبيون والعقلانيون في عصر النهضة، ثم تطورت على يد فلاسفة الفكر المأساوي من أمثال باسكال وكانط، لتصل مرحلة نضجها في المرحلة الجدلية التي بلور فلسفتها كل من هيجل وماركس ولوكاتش⁽¹⁾ على التوالي، وقد بلغت هذه الشجرة المتنامية أزهى فصولها في هذه المرحلة الأخيرة التي يتربع عليها بجدارة وريث الفلسفة الجدلية لوسيان غولدمان في كتابه الشهير الذي أثار عند صدوره فوض عارمة في مجال النقد في فرنسا سنة 1955 والذي أثبت فيه تجذر هذا الفكر وعراقته منذ فجر الفكر الإنساني، ولازال يحقق نتائج مبهرة ويثبت

(1)-انظر اختصار هذه المراحل جمال شحيد:في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان،ص:61.

نجاته عبر كشفه لرؤية العالم في أعمال عظماء الأدباء والمفكرين والتي جسدها هذا الكتاب من خلال أعمال المفكر باسكال في كتابه الأفكار les pensées وراسين عبر مختلف مسرحياته والذي سنختصر محتواه ونوضح مقلته الجوهرية نحو تحقيق الرؤية للعالم نظريا وتطبيقيا .

لقد أبدى غولدمان إهتماما بالغا بمسيرة الفلاسفة الجدليين متتبعا آثارهم الفكرية التي عبرت عن كيفية تفسيرهم لهذا العالم وذلك عندما نبش إرث الفيلسوف الفرنسي باسكال الممثل للنزعة الجدلية، فأدرك أن لهذا الأخير الفضل في ازدهاره التفكير..

وقبل أن ينهي دراسته حول فلسفة باسكال سرعان ما اختلطت أوراق أستاذه لوكاتش من قبل وكان إنهيار الستالينية بين سنتي 1949 و1953. والتي ذهبت ضحيتها الطبقة العاملة وكذا الأحزاب الثورية التي انقسمت هي الأخرى على عروشها(2)، إثر تلك الأزمة التي هزت أول ماهزته كيان المفكر الإشتراكي الذي إكتوى بأزمة الستالينية التي خيمت على الوضع العالمي ومكث حبيس أزمتها فراح يقلب تاريخ المأساة في تراث الفكر الإنساني، ليعثر غولدمان في غمرة هذا البحث والتنقيب عن قرين باسكال في تفكيره وتوجهه ورؤيته العالم والذي لم يكن لا ماركس ولا غوته كما خطط له غولدمان من قبل بل وجد ضالته في شخص راسين أكبر مسرحي فرنسي في القرن التاسع عشر.

وفي هذا المناخ المتقلب ظهر للوجود كتاب "الرب الخفي" الذي شحنه غولدمان بأسلوب وجودي وروح ماركسية وزرع فيه بذور الاشتراكية الجديدة التي وضع بها غولدمان العالم في وضع حرج حيث كان على هذا الأخير >> أن يختار العيش في كنف الاشتراكية أو ينغمس في الهمجية والتشتت الذي تمثله الفردانية الرأسمالية<<(1) .

(2) أنظر تفاصيل هذه الأحداث وأخرى في كتاب جمال شحيد البنيوية التكوينية ص 62 .

(1) Lucien GOLDMANN: le dieu caché. P 236.

(2) فريال جبوري غزول : إدوارد سعيد والعالم والنص والناقد الأدبي مجلة فصول للنقد الأدبي مصدر سابق ص194.

ولم يكن غولدلمان في هذا الكتاب سوى عاكسا لأفكار لوكاتش في كتاب التاريخ والوعي الطبقي، حيث استبدل في كتابه هذا مصطلح " الوعي الطبقي " للوكاتش بمصطلح " رؤية العالم "(2).

لكن تطور هذه النظرية من بودابست إلى باريس، ومن صلب مناضل ثوري إلى كاتب ملتزم سياسيا، ومن سياق صراعي ثائر إلى سياق أكاديمي قد غير ملامح هذه النظرية لأن ذلك النزوح المكاني قد صحبته تحولات في شتى المجالات مما أفقد النظرية زخمها الإيديولوجي وطابعها التمردى الثوري >> فعند لوكاتش يرتبط الوعي الطبقي بالرغبة العارمة في التغيير والانقلاب، أما عند غولدلمان فيصبح الوعي الطبقي أو الوعي الجماعي رؤية لوضع اجتماعي.

فالنظرية عند لوكاتش هي تمرد الفكر على الوضع أما عند غولدلمان فهي تماثل الفكر مع الوضع، والمسألة لا تنطوي على تفسير خاطئ أو تحريف للأصل النظري اللوكاتشي بقدر ما هي تكييف نظرية برزت في ظروف تاريخية وحضارية معينة (الصراع الهنغاري الثوري) وانتقلت إلى ظروف أخرى (الجو الأكاديمي في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الثانية) وهكذا يصبح الوعي الثوري رؤية تراجمية مأساوية عند نزوحه << (1).

هذا عن كرونولوجيا نشأة التفكير الجدلي عند غولدلمان، واما صاحب كتاب الرب الخفي من أحداث أثرت على بنياته وعلى لغته وفكرته الأساسية، وحتى على نوعية خطابه، ومورفولوجيته التي سنعرض لها بالتفصيل في مايلي:

لقد جاء كتاب الرب الخفي في 404 صفحة قسمه غولدلمان إلى أربعة فصول ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة فصول لكون الفصلين الأخيرين تطبيقين حول باسكال وراسين وهو ما تعبر عنه الخطاطة التالية:

- 1 - الرؤية المأساوية من ص 1 إلى ص.96
- 2 - الأساس الاجتماعي والثقافي للجنسانية من ص 97 إلى ص.184
- 3 - الإنتاج الأدبي والفكري الجنساني (فصل تطبيقي) .

(1) فريال جبوري غزول: إدوارد سعيد والعالم والنص والناقد الأدبي مجلة فصول : مرجع سابق، ص195.

أ - باسكال من ص 185 إلى ص 346

ب - راسين من ص 147 إلى ص 404

وسنعرض في تلخيص موجز لمختلف هذه الفصول رغم طولها في الكتاب

الفصل الأول: الرؤية المأساوية

يستعرض غولدمان في هذا الفصل الطبيعة المأساوية لرؤية العالم في أعمال باسكال وراسين وكانط وهي رؤية عقلانية صرفة تقوم على إيديولوجية الرفض لمنطق هذا العالم الذي لم يعد قادرا على التجاوب مع القدرات العقلية الخلاقة التي يطرحها الإنسان في مسيرته وتنشطر هذه النزعة بين تيارين كبيرين :

أولهما الفردانية التي تجلت مع مونتيني، وديكارت، وكورناي، أصحاب نزعة الشك وثانيهما الجدلية التي كرستها أعمال هيجل وماركس، وهي كما نرى رؤية مزدوجة تمجد العقل والعلم والفكر البشري من جهة، وترفض من جهة ثانية القوانين السائدة في هذا العالم، هذا الأخير الذي تحكمه ثلاثة أقطاب أساسية تنبع منها أزمة الإنسان وتكرس وجوده المأساوي في العالم الذي عبر عنه هؤلاء المفكرين في مؤلفاتهم .

وتتمثل هذه الأطراف الثلاثة حسب غولدمان في كل من: الله - العالم - الإنسان.

1- الله :

إنه أصل الوجود المأساوي للإنسان، وهو ذلك العنصر الخفي في هذه المعادلة الثلاثية التي ترهن مصير الإنسان. لا يراه معظم الناس، إلا أنه في الوقت نفسه مرئي لا يتجلى سوى لمن اصطفاهم، فهو العنصر الدائم الغياب والحضور، والمحاسب في نهاية المطاف والذي لا يرضى في حسابه بأنصاف الحلول بل يطالب بـ: "كل شيء أولا شيء" وهي المقولة التي تجسد المأساة الإنسانية .

2-العالم:

وهو العنصر الثاني في المعادلة، والذي رغم كونه محسوسا ومرئيا إلا أنه لم يحدث وأن إستوعبه الإنسان أو فهم مايجري فيه بشكل مطلق، لكثرة الوسطات التي تقف حاجزا بين الإنسان وعالمه، معمقة الهوة بينهما ومضاعفة حدة الأزمة الإنسانية في هذا العالم

واضحة هذا المخلوق الضعيف في مفارقة لا يستطيع حلها، كون العالم لا يمكن أن يفعل له شيئاً بسبب وجود الله القادر على فعل كل شيء والذي يتعارض وجوده مع هذا العالم، ويقف في الطرف الآخر منه، ومن جهة ثانية يصبح هذا العالم هو كل شيء والمتحكم في زمام الأمور، وبالتالي المكرس لأزمة الإنسان فيه، هذا الأخير وبغياب الله واختفائه عن العالم لا يجد أمامه سوى حقيقة واحدة هي وجوده وجها لوجه إزاء هذا العالم الإشكالي ويترتب عن هذا الوضع المتأزم أن يعيش الإنسان في العالم دون أن يحقق فيه أي هدف أو يصيب فيه أي ارتياح. أي ما عليه فعله في نهاية المطاف هو أن يجيب بنعم على كل ما يتعرض له من ضغوطات، وما يصيبه في هذا العالم، وما يفرض عليه فيقبل واقعه وموقعه فيه، إلا أنه يجد في نفسه رفضاً داخلياً قاطعاً لهذا العالم لأنه مؤسس على قيم تتعارض مع إيمانه وعلاقته المقدسة بالله، وهذا ماتجسده مراسيم مقتل المسيح في أفكار باسكال، وما نجده مطروحا في مسرحية فادر phèdre لراسين والتي سنتمثل بها في نهاية هذا الملخص .

3 - الإنسان :

هو الحلقة الضعيفة في هذه المعادلة، ويمثل عند باسكال ذلك المخلوق الذي يتقاسمه النقيضان السابقان: العالم القاهر الذي يوجد فيه رغما عنه، و الله القادر على كل شيء، حيث لا سبيل أمام هذا المخلوق سوى الكفر بمبادئ هذا العالم المناقضة كلها لمبادئ الإيمان بالله والمؤدية إلى الخروج عن طاعته، وبالتالي اللجوء في نهاية الأمر إلى الله الخفي الخالق للعالم والإنسان، حيث تتم هذه الردة عن قيم عالم الواقع عن قناعة منبعا القلب لا عن قدرة عقلية لأن حدود هذا العقل ترسي صاحبه على أسس وأهمية هذا العالم المتقلب .

وهكذا فإن آدم المسيح لدى باسكال في كتابه الأفكار تعكس المأساة نفسها التي تعبر عنها مسرحيات راسين كل على حدى، وكأنها ألوان متعددة لتلك الآلام نفسها، مشيرة إلى ذلك الوضع الغرائبي لمخلوق وجد نفسه في النهاية وحيدا بين عاظم أعمى وأخرس لا سبيل لمحاوته، ولا أمل يرجى لفهمه، وإله متوار صامت يتفرج على هذا الوضع.

فيهيم هذا الإنسان على وجهه في أرجاء العالم مخاطبا ربه ومناجيا إياه سرا وعلانية دون أن يتلقى أي جواب، فيحيا الإنسان سجين عالمه يتغذى القلق و الحيرة ويتشرب القنوط و اليأس حتى يموت بكمده وحسرتة.

و هذا الإحساس بالضبط هو الذي الساد طبقة الجنسانية و طبع رؤيتها لهذا العالم، و التي تبلورت في أعمال كل من باسكال و راسين التي تمثل بها غولدمان في الفصل الثاني من كتابه.

الفصل الثاني: الأساس الإجتماعي والثقافي للجنسانية (1)

بمأننا وصلنا إلى حقيقة راسخة في الفكر الجدلي الماركسي مفادها أن ما من عمل فكري أو فلسفي في أي مجتمع إلا كان نتاجا للوعي الطبقي السائد فيه، فإن التوصل إلى رؤية العالم لدى باسكال وراسين قد اقتضت من غولدمان أن ينطلق في تحليله بداية من استعراض الحالة الإجتماعية، والسياسية، والإقتصادية للطبقة التي نشأت فيها هذه الحركة الدينية المتمردة التي ينتمي إليها المفكران، بل ويعدان من أبرز وجوهها. من أجل كشف رؤية العالم الشاملة لهذه الحركة التي تقف وراء أفكار باسكال ومسرحيات راسين .

وقد برزت الجنسانية كرد فعل للتردي الديني والحكومي الذي عرفته فرنسا في القرن الرابع عشر نتيجة لبروز طبقة جديدة في هذا المجتمع الطبقي والتي سميت آنذاك << طبقة نبلاء الرداء >> وهي مجموعة من رجال القانون وضباط في الجيش قدمتهم الطبقة البرجوازية استجابة لمطالب الحكام الجبابرة من أمثال لويس الرابع عشر، والذين لجأوا إلى المجالس النيابية القائمة على الطبقة البرجوازية الصاعدة لتساندهم بالنفوذ والرجال ليقبلوا من هيمنة النبلاء الإقطاعيين والأرستقراطيين فقامت، المجالس

(1)- أطلق اسم الجنسانية Le jansenisme على تلك الحركة الدينية المتمردة لجماعة ديربور روبال port royal التي دعت إلى الثورة ضد النظام البابوي للكنيسة الإنتهازية والاستغلالي للطبقات الضعيفة و الذي ساد حتى القرن 19 وينسب هذا التيار إلى رجل الدين " كورنيلوس جانسن" أحد الرهبان الهولنديين الخارج عن العقيدة البابوية، ويعد أول من ألب على الكنيسة طبقة المثقفين والمفكرين الذين وبفقدانهم الثقة في الكنيسة فقدوا الدعامة الروحية والمعتقدية التي كانت ملاذهم الوحيد وشفاءهم من مأساة العالم وجسرهم الوحيد الذي يربطهم بالله وبفقدانه بأسوأ من كل أمل في الحياة وأقروا بعيبيتها وراحوا يفسرون كل الظواهر بسودا وية قائمة وتشاؤم وجودي متطرف. انظر كولن ولسون: اللامنتمي ترجمة أنيس زكي حسن دار الآداب بيروت ط 2 1979 ص 115.

البورجوازية باختيار أولئك العسكريين ورجال القانون ليشكلوا طبقة وسيطة تعمل لمصلحة الحكام، ونتيجة لما حققوه من نتائج وبذلوه من مجهود على الصعدين السياسي والإداري اعتبروا شرفاء من نوع خاص ألقى عليهم رداء الحكام لذلك سموا بنبلاء الرداء.

ولكن ما إن قضى الحكام من هؤلاء الوسطاء ما سعوا إليه وهو الإطاحة بالأرستقراطيين، باشروا بتشكيل نظام جديد وإدارة ملكية جديدة كرست ظهور جيل جديد من النبلاء أطلق عليها "إسم طبقة صغار النبلاء" التي تطورت فيما بعد إلى طبقة أشرف البلاط و الذين بمجيئهم وجدت طبقة نبلاء الرداء نفسها في وضع إنعزالي بعيدا عن الإستشارة أو المشاركة في صنع القرارات بل جردت من كل الصلاحيات التي أوكلت إليها قبل هذا الوضع الجديد، رغم أنها لا زالت في طبيعتها تولى كل التعظيم والولاء للملك وحاشيته.

ويشبهه غولدمان هؤلاء الوسطاء في وضعهم هذا بأنه قد نزع عنهم رداء النبيل، وتركوا بدون هوية، ليكتشف بعد هذا البحث أن معظم الجنسانيين كانوا ينتمون إلى هذه الطبقة الهجينة التي لجأت بعد هذا الهجر إلى تشكيل فريق نخبوي من المفكرين يمثلون حركة ثقافية دينية إتخذت من دير "بور رويال" في باريس مقرا لها .

وقد تمخضت عن هذه الجماعة إديولوجية سوداوية تفر باستحالة تحقيق الحياة السعيدة المنشودة في عالم منحط المبادئ يقوم على الرذيلة، والخداع، والغدر، وهي قيم مناقضة لكل ماتنص عليه الديانات والشرائع الإلاهية، لتخلف هذه النزعة حركة دينية لمفكرين نزهاء يرفضون قيم الرذيلة والإنتهازية التي يقوم عليها نظام الحكم في هذا العالم فاعتزلوا السياسة وأجوائها، إذ يستحيل حسبهم أن يحافظ الإنسان عن شرفه وإخلاصه لمبادئه وذلك مايدل عليه نهجهم الفكري⁽¹⁾، ويقدر غولدمان في هذا الفصل بأن المؤامرة التي أبعدت هذه الطبقة عن صنع القرار السياسي هي التي قادتهم إلى اعتناق هذه الإديولوجية الجنسانية الراضة من جهة لكل قيم هذا العالم المنحط،

والمتجهة من جهة ثانية بنظراتها اللائمة لله نتيجة لذلك الحس المأساوي الذي يساور الفرد و يزيد من تفاقم قنوطه ونقمة على الكون وعلى وجوده المتأزم فيه .
ولأن النزعة الجنسانية قد انقسمت فيما بعد إلى تيارات متشددة ومعتدلة تفتقد إلى الحس

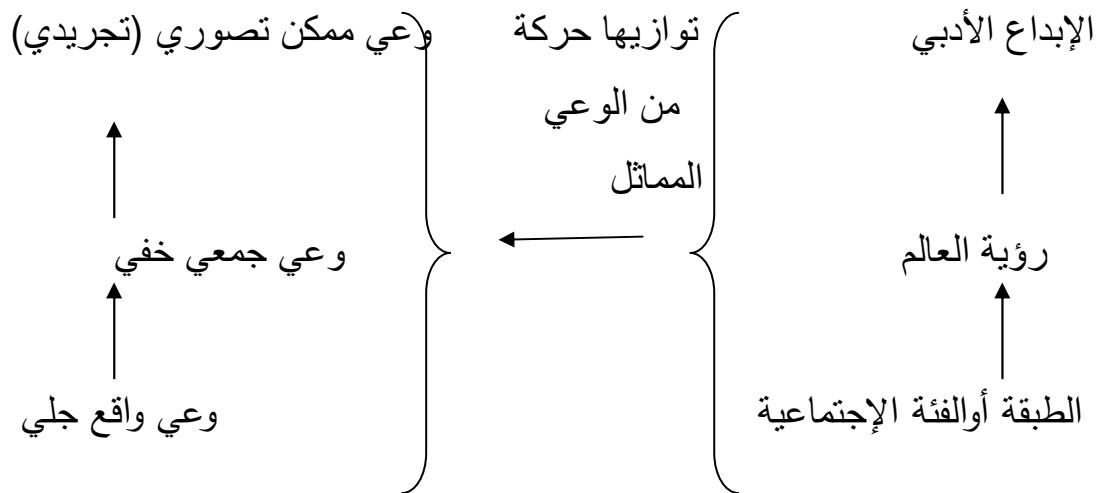
المأساوي، فقد ابتعد عنها جل المبدعين والمفكرين الذين تموقعوا في التيار الأكثر تطرفا ومأساوية وهو ذلك الذي طوره اللاهوتيان الكبيران أرنولد ونيكول وكرسه باسكال في أفكاره وراسين في مسرحياته المتمردة على العالم وعلى رأسها: فادر

Phèdre، أندروماك Aandromaque، بريتانيكوس Britannicus

وبيرينيس Berinice.

الفصل الثالث الإنتاج الأدبي والفكري الجنساني:

ينقسم هذا الفصل إلى جزئين يختم بهما غولدمان كتابه، يخصص الأول لباسكال والثاني والأخير لأعمال راسين المسرحية، يكشف فيهما غولدمان خضوع المفكرين لنفس القانون الذي يحكم رؤيتهما للعالم التي تبدو حلقة وسيطة بين البنية التحتية التي تمثلها الطبقة الإجتماعية، والبنية الفوقية التي تجسدها الأعمال الأدبية وهو مبدأ جدلي تصاعدي يجسد الأساس المبدئي للمادية الجدلية الماركسية التي تعبر عنها الخطاطة التالية:



(1)-Lucien GOLDMANN :Le dieu caché à partir de la page 126.

فالتربة الإجتماعية باعتبارها نموذجاً للوعي الواقع الجلي والمباشر تعبر من خلال رؤيتها للعالم الماثلة على مستوى الوعي الجمعي الخفي الذي لا يدركه إلا العباقرة عن آمال هذه الطبقة وتطلعاتها، أو رؤية لما يجب أن يكون عليه وضعها في إطار ما يسمى بالوعي الممكن من خلال أعمالهم الإبداعية. فما كان على غولدمان إلا أن استشهد بشخصيات باسكال وراسين في إبداعاتهم حينما تطرح على نفسها تلك الأسئلة الجنسانية العميقة، والدفينة، والجارحة، ذات الطابع الوجودي المأساوي والتي تختلج في صدر كل فرد من أفراد هذه الطبقة وتقتض مضجعه ويتقاسم هذه الإيدولوجيا بشكل متفاوت مختلف أقسام الجنسانية التي تتخذ مواقف متعددة في علاقتها بالعالم ليعبر راسين في الفصل الأخير، والذي سنكتفي بالتمثل به في هذا الملخص عن مجمل أفكار الجنسانية بكل تياراتها:

فالتيار الأول تمثله إيدولوجية الرفض القاطع للعالم وتجسده مسرحية أندروماك، بريتاينكس، و برينيس، وتمثل طبقة الجنسانية الراضة التي يتميز عمقها باركوس والتيار الثاني تمثله يدولوجية التسليم بمواضعات العالم ومنطقة المفروض وتمثله مسرحيات التسليم ذات النهاية المأساوية: باجازي Bajazet ميتيريدات Mithiridate، وإيفيجني Iphigénie وتمثل الإتجاه الذي يدعوا للتعايش مع الحكام، والتصالح مع العالم، والذي يتزعمه اللاهوتي الجنساني المعتدل أرنولد.

والتيار الثالث المجسد للإتجاه الواعي الذي يدرك برفضه عبثية وجود الفرد في هذا العالم وزيف آماله فيه وتمثله مسرحية واحد اعتبرها غولدمان أعظم مسرحيات راسين هي مسرحية "فادر" والتي تمثل الإتجاه الجنساني الذي يتبناه باسكال، وما جعل مسرحية فادر phèdre تحتل هذه المرتبة في نظر غولدمان هو أنها تلخص بجدارة الثالث الجنساني الله - العالم - الإنسان.

وتروي هذه المسرحية التي تنهض برؤية العالم الجنساني، قصة ذلك الوهم الذي يعيشه البطل المأساوي، مجسدة وعيه بمقدرته على العيش في هذا العالم دون أن يتقبل مواضعاته أو يخضع لقوانينه من جهة دون أن يتخلى فيه من جهة ثانية عن مبادئه ومشاريعه وأحلامه.

وهو أمل زائف وعبثي لفرط تناقضه ولإستحالة تحقيقه إذ يريد تحقيق ما يريد في عالم يرفضه من الأساس، وهي العبثية التي تلف الوجود المأساوي والقلق لهذا المخلوق والذي يكرس حالة التشظي التي تعبر عنها الإديولوجيا الجنسانية في هذا العالم الثلاثي الأطراف، والذي تجسد فيه فادر جنسانية كل من باسكال وراسين من خلال تجليات هذه الأطراف الثلاثة:

1-الله :

القابع في حالة من الحياد السلبي في صمته وتفرجه على الوضع وتمثله في المسرحية الشمس وهي جدة فادر، وهي آلهة بكل ما تتمتع به من قدرة ونور وتعلق الحياة بها لكنها تكتفي بوضعية المتفرج وسلبيته لا تحرك ساكنا باتجاه إغاثة البطلة فادر التي كتب عليها الشقاء في هذا العالم .

2 – العالم :

وتمثله شخصيات: عشيقها هيبوليت، وزوجها تيزيه، ومناقستها على الظفر بقلب هيبوليت الفتاة إريسي، وكلها شخصيات غير مأساوية لأنها متذبذبة التصرفات ذلك ان المأساة تطالب ممن يتصف بها <<كل شيء أولا شيء >> يصبح العالم بهذه الرؤية هو كل شيء . وليس أي شيء في نفس الوقت»(1).

3-الإنسان:

وهو البطلة "فادر " التي تسعى إلى تحقيق رغبتها المناقضة لمنطق هذا العالم وتصير بتعنت على المضي في طلب هذا التناقض المتمثل في الحصول على المجد والحب المطلق، والجمع بين نقاء السريرة ونزاهة الروح، وبين الحب الآثم والمحرم واللاشرعي، بين الحياة الغامضة والسعي إلى الحقيقة المطلقة .

وعندما تتصارع رغبتها مع واقع هذا العالم تصل البطلة فادر إلى قناعة الإنسحاب من هذا العالم، واختيار اتجاه الإنتحار وقد كانت في ذلك الوضع معرضة للشمس والشمس كما تنص الأسطورة اليونانية هي آلهة وهي جدة فادر أي أنها تموت تحت أنظار الله الصامت والمتفرج .

(1)-Lucien GOLDMANN: le dieu caché p60.

ذلك أن إشاعة خبر موت زوجها تيزيه أتاح لها فرصة الإرتماء في أحضان عشيقها هيبوليت، دون أي شعور بالإثم، وما إن عرف هيبوليت حقيقة نواياها في الإنفراد به هرب واختفى عن أنظارها، وتزامن هروبه مع عودة زوجها تيزيه سالما، فلم تجد فادر أي حل أمامها سوى الانتحار خوفا من الفضيحة أمام زوجها أو البقاء في هذا العالم تعنتا من أجل عشيقها هيبوليت، لكن سرعان ما تكتشف أن هذا الأخير يحب غيرها إذ أن لديه عشيقة فائقة الجمال تدعى "إيريسي".

مما يثير غضب فادر فتلجأ في حملة هسترية إلى تشويه سمعة عشيقها بكل التهم الحقيقية والباطلة المتاحة لديها، لتدرك في نهاية المطاف بوعيتها الواقعي أن حبها لهيبوليت حب غير شرعي يستنكره الله والناس، بعكس حب هيبوليت الطاهر لعشيقتة إيريسي، مما يعمق أزمة فادر ويزيد في اتساع الهوة بينها وبين العالم، لأن وجودها على سطحه أصبح في حد ذاته العنصر الغير مرغوب فيه لأنه يعكر مسيرة هذا العالم ونظامه فتقرر بعد هذه النتيجة الإنسحاب من هذا العالم والانتحار بالسم في العراق .

وتتماثل فكرة هذه المسرحية مع الإيديولوجيا الجنسانية التي ترى في عالمها رقعة للعبثية نتيجة للغياب التام لله الذي أبى قول كلمته العادلة التي تعيد للعالم توازنه كما جسدت هذه المسرحية سنوات المحنة التي مرت بها طبقة الجنسانية في مسيرتها وجسدت بصدق رؤيتها المأساوية للعالم الذي تجرد من القيم النبيلة وجعل أفراده يعيشون فيه برفض تام لمنطقه المفروض وتمرد سافر على قوانينه فيمضي الفرد بقية حياته ناقما على وجوده العبثي، فلا هو في وفاق مع الله، ولا مع العالم، ولا مع وجوده، ليغادر العالم كما جاء إليه مرفوقا بغصة التمرد والقبول الغير مطلقين

فكانت هذه خلاصة أفكار باسكال حينما "الأفكار" وموقف راسين حينما ألف مسرحية "فادر". كانت تلك خلاصة كتاب الرب الخفي الذي بحث وطور فيه غولدمان إشكالية رؤية العالم وبعدها المأساوي، وتوسل لكشفها منها نقديا تحليليا مبتكرا في الأسلوب، ومطورا عن أفكار ماركسية أصلية أطلق عليه تسمية البنيوية التكوينية التي تقوم على خطوات منهجية ومبادئ تهدف في منحها التطوري من خطوة لأخرى إلى كشف رؤية العالم في الأعمال الأدبية العظيمة وجعلها تفضي بمقولتها الأساسية، وهو

المنهج الذي سنقف على تفصيل آلياته وخطواته المنهجية في القسم التالي من هذا الفصل

ثالثاً: البنيوية التكوينية المفاهيم والمبادئ

لا بد أنه قد أصبح من المسلم به قبل الخوض في أي بحث بنيوي تكويني يهدف لاستخراج رؤية العالم، هو الوضع في الحسبان استحالة إجراء هذا البحث بمعزل عن سياقاته التاريخية، والثقافية، والاجتماعية، المحيطة به والتي رافقت خروجه إلى الوجود عبر مختلف مراحل تكوينه، ذلك أن كل عمل فردي جاء تعبيراً عن وضع شمولي لمجتمع ما في فترة تاريخية معينة .

إذ أن فهم التاريخ يقتضي قراءة إبداعية للتحويلات والتطورات التي أفرزتها أحداث التاريخ وتداعيته، وهو الدور الذي يفترض أن يقوم به أشخاص مبدعون في مجتمعاتهم. ولكي يفهم التاريخ الشامل للمجتمع، لا بد من الإنطلاق من جزئياته المطروحة في الواقع المعيش، لأن فهم الكل لا يتيسر إلا بإيجاد تفسيرات لجزئياته.

لكن لا تزال الـ "لماذا" الماركسية تطاردنا حتى هذه المرحلة، متسائلة عن سبب وطبيعة وخلفية هذه التكوينية أو التوليدية التي وصف بها غولدمان بنيويته، وعن الأصل في دلالتها اللغوية، وآلياتها الوظيفية التي يقوم عليها أساسها النظري والتطبيقي. وفي هذه النقطة سنحصل في لمادية هذا الاستعمال الاصطلاحين أي سنبحث وظيفية كلا المفهومين اللذين تجاذبا هذا المنهج الذي يطلق عليه تارة التوليدي و تارة أخرى التكويني فأيهما الأصح و الاجدر بالاستعمال و الانسب للمنهج؟

و على أي أساس اختيار اصطلاح التكوينية، و تقلص استعمال التوليدية في الدراسات النقدية.

I- مفاهيم مصطلح التكوينية

1- المفهوم اللغوي

من الوجهة اللغوية جاءت كلمة البنيوية التكوينية ترجمة علمية إصطلاحية للأصل الفرنسي:

Le structuralisme génétique . فإذا كانت structuralisme مشتقة من كلمة structure أي البنية فإن كلمة genitique بقيت محل خلاف تتوزعها الترجمات المختلفة وتنتقل سماع، وتواترا من البعض إلى البعض الآخر، فتارة يقال أن معناها التوليدية، وتارة أخرى التكوينية .

وراح كل فريق ينتصر لإصطلاحه ، ويروج إستعماله ، الشيء الذي نقرأه في الدوريات والمقالات، والأبحاث النقدية العربية، وسنحاول أن نفصل في هذا الجدل الذي أقيم حول هذا المصطلح على أن نبرر لكل تسمية صيغ استعمالها في مجالها العلمي كي نحدد أخيرا أقربهما إلى واقع الإستعمال النقدي والدراسي لتوسلها كصيغة نهائية في بحثنا هذا .

إن أول معاني كلمة Génitique هو دلالتها على الجانب الجيني والوراثي الخاص بمجال الطب وعلم الأجنة والتهجين الذي يضطلع به علم الوراثة L'hérédité وقوانينه⁽¹⁾ وهي كلمة مشتقة من الأصل gène أي الجينة الوراثة التي اشتقت منها كلمات généalogie أي النسب والسلالة وgenre أي النوع والعرق والتي أتت منها كلمة génération أي جيل، والصفة générateur أي مولد والفعل générer أي ولد وكلها خاصة بحقل البيولوجيا⁽²⁾.

وهذا ما يقصد إليه مصطلح التوليدية والذي جعل منه أنصاره المقابل الصحيح

(1) - جاء في قاموس لاروس فرنسي فرنسي عربي ما نصه:

Les lois gentique se sont les lois de l' hérédité.

انظر قاموس لاروس فرنسي فرنسي عربي مكتبة ناشرون 1997 بيروت مادة gène ص: 295.

(2) - في القاموس الفرنسي الفرنسي la rouse الدليل على أن الأصل gène مجاله الفعلي هو علم البيولوجيا و هو ما يعبر عليه النص التالي:

Gène: n.f biologique: élément du chromosm conditionnant la transmission et la manifestation d' une caractere héréditaire. voir le Dictionnaire du francais la rousse edition maury euro luire machicourt France juin 2002 p:190.

لكلمة génétique معارضين به كلمة تكوينية .

وما يجعلهم محقون بعض الشيء هو أن الأمر حقيقة يتعلق بالولادة والتوارث ، أي أن الشيء موضوع البحث هو ما نستقي كيفية مجيئه للعالم مرورا بمراحله الجينية والأصول التي صدر عنها كي نبرز وجوده في المرحلة التي وصلنا فيها والحالة التي وصلنا بها.

إلا أن هناك مأخذ يضعف من اعتماد هذه الترجمة وهو توجه الأصل gène ومشتقاته التي ذكرناها إلى مجال الطب والوراثة وعلم الأجنة والسلالات، إذن هو مصطلح يختص بعلوم البيولوجيا والأنثروبولوجيا أكثر منه بالنقد والدراسات الأدبية لأنه يعنى أكثر بدراسة الجينات التي تشير إليها كلمة génétique أو التوليدية .

وفي هذه الحال لاتحل كلمة توليدية كمقابل أول لكلمة Génétique وهذا مانجده في كل القواميس التي تعتبر أن الترجمة الأولى لهذه الكلمة هو "جيني" أي خاص بالجينات، إذ لاتحل كلمة توليدية ها هنا إلا على سبيل الإستعارة : أي استعارة هذه الكلمة من اختصاصها الأصلي وهو البيولوجيا، إلى مجال الدراسات النقدية وفي إخراج هذه الكلمة عنوة من إطارها الأول إلى إطار دراسي ثان ما يحول دون الرضى التام عن اعتمادها في النقد الأدبي .

وربما يكون هذا هو السبب الذي جاءت لأجله كلمة توليدية نادرة الإستعمال في الأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية، وإن وجدت فهي مفهومة ومقبولة لكنها غير مستحسنة ولم تحضى برواج كبير كما حدث مع كلمة تكوينية التي تبدو المقابل الصحيح والأنسب لكلمة génétique.

هذه الأخيرة التي تتميز بمصدر إشتقاقي وظيفي يختلف تماما عن ذلك الذي وجدناه في كلمة توليدية والذي يتجه إلى حقل البيولوجيا وعلم الوراثة .

فكلمة Génétique إذا ترجمناها بالتكوينية نجد لها ما يبررها كمصطلح نقدي بالدرجة الأولى فهي صفة مستنبطة من الأصل الإشتقاقي " la genèse " التي تعني التكوين التكوين أو التكون الدالتان على مجموعة الأفعال أو العناصر التي تساهم في

تكوين الشيء ومن جهة ثانية أن الإصطلاح *genèse* ← *genétique* — تكوين ← تكوينية يختص في الإستعمال الفرنسي الأصلي بميدان النقد الروائي كمجال خصوصي أول لهذا المصطلح وهو ما يبرره حلوله في المرتبة الأولى قاموسيا كمقابل ومعنى أولي لكلمة *génétiq*⁽¹⁾ وبالتالي إذا كان المعنى الأول لكلمة *génése* التي تعني التكوين يختص في أول معانيه بمجال دراسة الرواية ومراحل تكوينها فهذا يعني أن مصطلح البنيوية التكوينية قد حل .

في مركزه الأصلي ومجاله الأول وهو النقد الأدبي عموما والروائي خصوصا

2 - المفهوم الإصطلاحي :

لا بد بعد هذا التقصي اللغوي، والترجمي لكلمة تكوينية من التأكيد على أنها لا تشير إلى أي بعد زمني، فمعناها الأول والأخير يكمن في الدلالة التاريخية للعمل في سياقه الثقافي الشامل وليس في مراحل المتسلسلة زمنيا بالمعنى الدياكروني للكلمة . كما لا بد أن نشير إلى أنه لولا اعتماد هذا المنهج على بنية ذات طبيعة تفكيكية وتركيبية لما نعته غولدمان بالبنيوية، لسبب بسيط هو أن كلمة بنية قد سبقه إلى تحديدها ودراستها التيار اللغوي الشكلاني .

ونحن نعلم ما حدده لها هذا التيار من معاني الإستقلال والسكون والإنعزال عن كل السياقات المحيطة بها، لذلك يصارحنا غولدمان في إحدى مقالاته بقلقه إزاء كلمة بنية وما فسره بها اللغويون من معاني السكون والإستقلال والحياد، إذ لم يكن متحمسا ولا راضيا عن تلك الصفات في قوله: >> تحمل كلمة بنية، للأسف انطبعا بالسكون ولهذا فهي غير صحيحة تماما، ويجب ألا نتكلم عن البنى لأنها لا توجد في

الحياة الإجتماعية الواقعية إلا نادرا ولفترة وجيزة، وإنما عن عمليات تشكل

(1)-في استراتيجية القواميس المعنى الذي يحل أولا في ترتيب المعاني يأتي حاملا صفة المجال العلمي أو المجال الذي يختص به بالدرجة الأولى ثم تأتي المعاني الثانوية مرتبة تباعا بحسب قربها من ذلك المجال الذي يمنحها صفته على سبيل الاستعارة أو جواز الإستعمال أو تشابه في الوظيفة... الخ

أما بالنسبة لكلمة *genèse* التي تعني التكوين فنجدها في قاموس *la rousse* الفرنسي مثلا بالتفسير التالي
Genese :n.f l'ensemble des faits ou des éléments qui ont concouru ala formation
la genèse d'un roman -2-origine 3-création du monde Dictimnaire la rousse
 p 190 مصدر سابق.

البنى <<(1).>>

وبالتالي فالبنية بمفهوم غولدمان تلتزم بالتصرفات الإنسانية والتي تكون عملية فهمها تعبيراً عن وضع إنساني انطلاقاً من فعل الفاعل الفرد الذي يمنح لفعله بعداً اجتماعياً ومعنى شمولياً يعكس الرؤية الذهنية لجماعته.

فصفة التكوينية على هذا الأساس تعني الصيغة الإستدلالية للفعل، وتتبع مسار تكوينه داخل العمل الفني وتعيد تركيب بناء ارتكازاً على الدلالة الاجتماعية التي يتجه إليها، دون الحاجة إلى مراعاة نشأة الكاتب أو عمله، ولا إلى نواياه المعلنة ومواقفه السياسية والحياتية والوجودية في هذا العالم، لأن بداية تحليل أي عمل يجب أن تنطلق منه لا من غيره، وإذا تعلق الأمر بالنص فيجب أن ينطلق التحليل منه ليتجه إلى مجالات أخرى في مرحلة لاحقة.

وفي ذلك الانتقال من داخل النص والذي يمثل الطريق الوحيد نحو الخارج يسعى غولدمان إلى إقامة معادلته النظرية على كفتين متوازيتين تمثل أولاً هما البنية الداخلية التي تجسدها الذات الإنسانية ومن ورائها الجماعة الاجتماعية التي تحرك إرادتها المعبرة إما تفاعلاً، أو تسليماً، أو رفضاً للوضع السائد في العالم.

والكفة الثانية في ميزان غولدمان هي المحيط الخارجي أو العالم من حول الإنسان مصدر مأساته ومعاناته، وهو مصدر مواقفه وآرائه المبنوثة في شتى مظاهر التعبير.

II: المبادئ الأساسية لمنهج البنيوية التكوينية

يقوم هذا المنهج كغيره من المناهج الدراسية على مجموعة من الضوابط و المنطلقات المنهجية، صاغها غولدمان في شكل مقولات أساسية تشكل كل مقولة منها بلورة لشكل من الأشكال المفاهيمية التي تقوم عليها الفلسفة الجدلية الماركسية، أي أن

(1) Lucien GOLDMANN: in collectif : le structuralisme génétique édition gonthier collection médiation n 159 paris 1977. p67.

الخطوات القاعدية للبنيوية التكوينية ماهي في الواقع سوى امتدادا للاتجاه الفكري والإيديولوجي و النقدي الماركسي، ولكن هذه المرة جاء في قالب من الضبط والتحديد والتنظيم كما لم يكن في أي وقت مضى لذلك قيل أن غولد مان هو الذي طور التفكير الماركسي بل جدده وبعثه في روح وشكل جديدين يضمنان الإستمرارية والخلود لهذه الفلسفة.

فقد بعث غولدمان منهجه المنظم في شكل أقاليم يصب كل منها في تاليه بشكل متتام نحو الوصول إلى ذلك النموذج الرؤيوي للعالم ، والذي توحدته وتشد من إزره مجموعة من الخصائص اللازمة لتحقيقه وهي مفاهيم "الكلية ،والشمولية والإنسجام ،والتناسق وهي من أهم الصفات الخليفة بأي رؤية سواء كانت حسية أو تأملية تجريدية فالرؤية لدى غولدمان تتخذ بهذا المفهوم ،مظهرا مأساويا لايقبل بالتذبذب وأنصاف الحلول في التعبير فأما تكون الرؤية متكاملة أو لاتكون تبعا للمقولة المأساوية "كل شيء أو لا شيء"(1) .

1- رؤية العالم la vision du monde

وقد فصلنا في منطلقاتها وشرح أبعادها كأولى المقولات في المنهج البنيوي التكويني والتي يهدف هذا المنهج إلى تحقيقها عبر بقية مقولاته المنهجية.

2- البنية الدلالية la structure signifhcative

(1)-Lucien GOLD MANN: le dieu caché p60

وهي أشمل خطوات المنهج البنيوي التكويني، والمقولة الأساسية التي يفتح بها دراسته نحو تحقيق رؤية العالم، ذلك أن هذه البنية تنطلق من التصور الجمعي والشمولي لتلك الرؤية بداية من تضافر البعدين الفردي والجماعي، حيث أن الجماعة تتحدد هنا على أنها مجموعة أفراد تجاوزوا فرديتهم، وعبارة "تجاوزوا فرديتهم" تعني تنازلهم عن فرديتهم لصالح الجماعة، وذلك لكون >> الرؤية الجماعية للعالم والتي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر تؤثر في الكاتب المبدع الذي يعيدها بدوره إلى المجموعة <<(1) غير أن العملية الأدبية لا يمكن تصورها بهذه السطحية التي قد تفهم من النص السابق بل هي أعقد من ذلك بكثير، حيث أن العمل الأدبي إذا تم اعتباره مساحة تعبيرية عن رؤية العالم فإن هذا لا يعني بحال من الأحوال أن يتحول إلى وثيقة سياسية أو منشورا إيديولوجيا. يصب فيه المؤلف مواقفه المختلفة كاشفا عن نواياه الحقيقية والواعية بصورة مباشرة، ومعلنا عن مشاريعه وتصوراتهِ بصراحة وموضوعية. مما سيقضي حتما على الروح الإبداعية لذلك العمل ويجرده من دلالاته الجمالية وصبغته الفنية التي يفترض فيه أن يتميز بها.

>> فكل إنتصار للنوايا الواعية للكاتب سيكون مميتا للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الجمالية على المقياس الذي يعبر فيه رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب عن الكيفية التي يحس بها الكاتب وينظر عبرها إلى شخصياته <<(2).

فهذا النص بالذات ينهض بالأساس المحوري الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية وهو البنية الدلالية التي تم اكتشافها قبل غولدمان وقبل علم الاجتماع التكويني من طرف علم آخر هو علم النفس حيث يعترف غولدمان بهذه الأسبقية بقوله: >> بالنسبة للتحليل النفسي فإن علم الاجتماع البنيوي التكويني قد أخذ ثلاث أفكار أساسية طورها قبل فرويد وهي :

1- أن لكل عمل إنساني دلالة.

(1)- Lucien GOLDMANN :pour une sociologie du romon p345

(2)- لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ترجمة محمد برادة مصدر سابق، ص 17.

- 2- تتجم هذه الدلالة عن طابعها الشمولي النسبي (والشيء نفسه بالنسبة لبنيتها) ولا تستطيع أن تتبلور إلا بدخولها في بنية تشكل جزءا منها أو تندمج فيها .
- 3- تنشأ البنى الدلالية عن ولادة ويتعذر فهمها وشرحها خارج هذه الولادة» (1) ومن هنا يبدأ التحليل أي من أبسط بنية في النص .

لكن ما طبيعة هذه البنية؟ وما شروطها؟ وكيف أصبحت البنية الدلالية بهذه الخطورة؟ قبل الشروع في أي تحليل يشترط غولد مان على الدارس بهذا المنهج أن يستخرج من النص موضوع الدراسة . عبر قراءة كاشفة : بنية دالة ما يجد لها امتدادا في كامل النص فتكون المقصودة بالتحليل والتفكيك والبناء .

أي تلك المقولة التي تخترق كيان النص باعتبارها رؤية يصوغها النص بشكل جدلي وهي البنية التي يصادفها الباحث أولا ، فتمنحه بطابعها الشمولي فهما أعمق للخلفية الإيديولوجية والفكرية للمجتمع أو الفئة الاجتماعية المعبر عنها .

فالمقصود بكلمة بنية هو ذلك التشكيل النصي الذي يستبطن وعيا جماعيا يحمل فهما نوعيا للتاريخ والواقع والعالم «ولا يمكن لهذه البنية الدلالية أن تظهر على جميع أفراد المجتمع وإنما تتحقق بصورة استثنائية بواسطة الفكر العلمي أو الفلسفي أو عن طريق العمل الاجتماعي أو الفني الذي يقوم به أفراد متميزون أمثال كانط نابليون، راسين» (1).

أشخاص لا تتحقق فيهم تلك العبقرية إلا إذا تطايقت إمكانياتهم الفكرية الفردية والوضع التاريخي الذي يمر به المجتمع والذي يلائم هذه الإمكانيات . ومن هذه الزاوية فقط علينا أن ننظر إلى عبقرية الأعمال الإبداعية التي إن عبرت عن القدرات الفردية لصاحبها فإنها تعبر عن خصوصية الحقيقة التاريخية المواتية التي أتاحت بروز هذا العمل إلى الوجود في صورته التامة وشكله المتميز .

(1) -Sciences humaines et philosophie édition puf paris:1159.

(1) Pierre .VALLERY ZIMA :GOLDMANN : dialectique de la totalité édition saghers collection psychoteque n°22paris 1973 p 42

بحيث إذا جاء هذا المفكر أو الأديب في فترة زمنية سابقة أو لاحقة فإنه لن يحقق النجاح نفسه والرواج الذي حققه في تلك اللحظة التاريخية، وتلك الأحداث التي تفاعل معها كي يبدع عمله ذاك الذي لن يكون مفهوما بصورة كاملة خارجها .

ونستخلص من هذا الكلام أن البنية الدلالية تحمل خاصيتين رئيسيتين ضروريتين لتحقيقها أولهما الشمولية التي تجمع بين كل من الكاتب ومجتمعه وعصره التاريخي . وثانيهما التماسك الذي يسير به نحو تحقيق رؤية شاملة ومتكاملة للوضع المدروس ولنتوقف قليلا لتوضيح البعد التنظيري لهذين الشرطين اللذين مثلا أساس التفكير اللوكتشي من قبل :

أ- الشمولية :

لقد شيد جورج لوكتش صرح الرؤية الجدلية على مبدأ الشمولية ، وذلك مانجده مطروحا بعمق في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي" لكون هذا الأخير يمثل العنصر المشترك الذي ينظم مصالح الناس أي أنه الفاعل الضمني الذي يتيح للمفكر استيعاب شمولية العلاقات الإنسانية في شتى مظاهرها ومجالاتها .

فلم يتردد غولد مان في اعتماد هذا الشرط الجوهرى كخطوة أولية في منهجه والإستفادة منه لبعث مفهوم رؤية العالم في قالب شمولي.

ذلك >> أن كل حقيقة جزئية لا تأخذ معناها الصحيح إلا إذا وضعت في المجموع ، كما أن المجموع لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق المضي قد ما في اسكناه الظواهر الجزئية <<(1)

إذ يرى غولد مان أن هذه الرؤية الشمولية لدراسة بنى الواقع ونقده ، تشكل رؤية ناجحة ورفيعة للعالم .

ولأن طابعها شمولي بالأساس فلا خطر على هذه الرؤية من الوقوع في المحدودية والجزئية وضيق الأفق .

(1)-Lucien GOL DMANN:le dieu caché p109 .

(2) جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان ص 42.

ولا يمكن لهذه الرؤية الشمولية في بنائها أن تتقدم دون أن يواكب الناقد أو الدارس حركة المجموعة الإجتماعية المتفاعلة في تاريخها الواقعي والتي تحدد في ذلك التفاعل مسار مستقبلها الذي يودع فيه الجميع آمالهم المشروعة وتصوراتهم لغدهم المأمول . وهي في كل ذلك تبني تاريخها المشترك باعتبارها الفاعل الأول والأخير في التاريخ والحضارة الإنسانية .

ب- التماسك:

لا يمكن لهذا الشرط أن يختلف عن سابقه من حيث المصدر، حيث أن جورج لوكتاش قد نبه من قبل على ضرورة تحقيق أكبر قدر من التماسك لهذه الرؤية واستجماع مقوماتها من شتات الواقع، وهذا ما بثه في كتابه "الروح والأشكال" (2) كخاصية جوهرية تحل في مقام الروح لتبعث الحياة في مختلف الأشكال التعبيرية، وهو الكتاب الذي يؤيده غولدمان من حيث أن الإنسان في أشد الحاجة إلى عنصر التماسك الذي يمنحه صمودا بواسطته يواجه به العالم وبواسطته يضع لنفسه مساحة وموقفا فيه.

وعلى الصعيد النقدي تهدف دراسة البنية الدلالية التماسكة إلى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص من خلال العلاقة القائمة بين الأشكال والمضامين المبتوثة فيه باعتبارها صورة موازية لتشكل العلاقات الإنسانية التي يعبر عنها النص.

على الصعيد الخارجي للبنية الدلالية نجد أن هذان الشرطان (الشمولية- التماسك) يصيغان وجودها الفعلي، سواء في علاقة الفرد بالجماعة أو على مستوى علاقة الواقع بالإبداع ، مما يجعلها أهلا لتلك المرتبة المتقدمة كمقولة أساسية تقوم عليها بقية عناصر البنيوية التكوينية فهي من جهة تقودنا إلى فهم دلالة الأعمال الأدبية، ومن جهة ثانية تمنحنا معيارا نقيس به مدى نجاعة ذلك التحليل الذي قمنا به من حيث دلالاته الفلسفية و الإبداعية والجمالية التي أتاحتها هذه البنية، ومدى أصالتها في التعبير عن رؤية العالم، وهما الهدفان المزدوجان اللذان تسعى البنية الدلالية إلى تحقيقها وهذا ما يميز منهج غولدمان عن بقية المناهج السوسولوجية في دراسة الأدب ، و ذلك عندما يركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي داخليا وبين مضمون الوعي الجماعي خارجيا.

أما على الصعيد الداخلي فبالرغم من ذلك التناقض الظاهر في صراع الطبقات بشكل يحول دون توحيدها داخل المجتمع، فقد تنتقل تلك الصراعية إلى عناصر الطبقة الواحدة جراء القيم المتضاربة التي يكرسها الواقع، ذلك أن تحقيق التناسق والتكامل المنشود للبنية لا يزال قائماً ليحل ذلك التناقض والصراع الإجتماعي من خلال المستوى الداخلي للبنية الدلالية للعمل الإبداعي .

فإن قرأنا فكر غولدمان قراءة صحيحة لوجدنا أن شمولية البنية وتناسقها يتم تحقيقهما وإستجماعهما من صلب ذلك التشظي الذي يعرفه النظام الخارجي على مستوى البنى الإجتماعية المتصارعة والمتناقضة في واقعها، أو على مستوى العناصر الداخلية للعمل الأدبي المتغيرة والمتفاعلة في أفكارها، والمتقاطعة في توجهاتها، والتي يحكمها نظام جدلي دائم . ذلك أن المهم في معالجة تلك العلاقة الجدلية القائمة ليس هو النظر إلى العنصر بصفة إنفرادية دون الكل الذي يبني من شبكة العلاقات القائمة بين عناصره مهما بلغ تناقض تلك العناصر وجدلها، لأنها لم تكن لتتفي بعضها بعضاً من خلال ذلك الصراع وإنما لتتنافس من أجل فرض منطقتها في البناء و إقرار تصورهما الداعم لدورها ومكانتها فيه لذلك نجد في كل بناء سواء كان نصياً أو إجتماعياً أن هناك دائماً طغيان لعناصر على حساب أخرى ، وتفاوتها في الحضور و البروز دون أن يؤدي طغيان العناصر الكبرى إلى القضاء على العناصر الصغرى، أو أن يهدف إليه، بل بالعكس فوجود العناصر الطاغية والمهيمنة الكبرى في النظام مرهون بوجود العناصر الصغرى، وهكذا تبني البنية لدلالية ذاتها وتناسقها من طبيعتها التحويلية الدائمة على مستوى عناصرها، وهذا ما يعززه تعريف جان بياجيه للبنية في قوله: << إن البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه (...). وقصارى القول، إنه لا بد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاثة الآتية: الكلية، والتحويلات، والتنظيم الذاتي >>⁽¹⁾.

(1) جان بياجيه : البنيوية ترجمة عارف منيمنة وبشير اويراي منشورات عويدات بيروت ط1982 ، ص 12.

وما على الناقد في هذه الحال سوى إدراك ذلك الترابط الحيوي المشكل لكيان البنية الدالة والذي يصلها برؤية العالم التي جاء النص ليعبر عنها، وبالتالي فالوصول إلى البنية الدلالية الكلية يتطلب تعمقا وفهما لتفاصيل الأحداث الواقعية من جهة ومن جهة أخرى القيم الفكرية المنبثقة عنها والتي تنسرب وفق أبعاد ثلاثة تتفاعل في صلب الكيان الإجتماعي يلخصها غولدمان على المستوى الخارجي، في: >>الحياة الفكرية والنفسية والعاطفية—والحياة الإقتصادية—والحياة الإجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي<<⁽²⁾. «وهذه الأبعاد الثلاثة هي نفسها التي توصل من خلالها غولدمان إلى معرفة البيئة التكوينية للرؤية المأساوية لمسرح راسين وكتاب الأفكار لباسكال والتي وجد أنها تنهض بالخلفية الإيديولوجية التي تلخص رؤية العالم لطبقة نبلاء الرداء التي ينتمي إليها ويعبر عنها الكاتبان»⁽³⁾.

وهي الفكرة التي جاء بها كتاب " الرب الخفي "، كما توصل في كتاب من أجل علم اجتماع الرواية إلى إدراك ذلك التوازن بين تطور المجتمع البورجوازي وتطور مفهوم البطل المأزوم في أعمال أندريه مارلو André Malraux الروائية تماشيا مع هيمنة المجتمعات الشمولية الرأسمالية وسيطرة ظاهرة التشيؤ التي حطت من القيمة الإنسانية للأفراد وهو ما كرسته الرواية الجديدة التي عبرت عن انحطاط الأبطال وتأزمهم في العالم .

وبالإضافة إلى عنصر البنية الدلالية المرتبطة شكلا ومضمونا في الرواية بتقلبات أحوال المجتمع فإن غولدمان في سيرورته نحو اكتشاف رؤية العالم يعزز هذه البنية الجوهرية في منهجه بخطوات إجرائية تسهم بدورها في تأكيد ما جاءت به البنية الدلالية التي قد تبقى مجرد أطروحة إذا لم يتدعم معمارها الفني والفكري بالخطوة التالية في منهج البنيوية التكوينية وهي الفهم والتفسير التي تبرر الأطروحة التي جاءت بها مقولة البنية الدلالية .

(2)-Lucien GOLDMANN : le dieu caché p111

(3)- عمروا عيلان الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ص 60.

3 الفهم والتفسير la compréhension et l'explication

أ - الفهم la compréhension

يقول غولدمان في الشق الأول من هذه المقالة المزدوجة وهو الفهم أنه « انطلاقا من أبسط بنية يجب أن نحلل نصا ما أو على الأقل جزء معتبرا من هذا لنص بحيث يصعب أن نتصور فرضيتين لهما نفس الدرجة من البساطة والفعالية وتسمى هذه العملية تأويلا أو فهما ، ونؤكد على أنها ملزمة للخضوع إلى قاعدة أساسية مفادها أن نأخذ بعين الاعتبار كامل النص دون إضافة شيء إليه » (1)

حيث يحدد غولدمان لمصطلح الفهم إطارا نصيا داخليا كحيز ينشط فيه ولا يتجاوزه. أي أن يتعامل الباحث في عنصر الفهم مع النص فقط دون أي شيء سواه وهذا ما يؤكد غولدمان بهذا التوضيح « إن الفهم قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص الداخلي للنص وهو ما يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص كل النص ولا شيء غير النص وهو البحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة» (2).

(1) - Lucien GOLDMANN: sciences humaines et philosophie P 156.

وهذا النص بالذات يوضح بجلاء أن مرحلة الفهم والتفسير جاءت خصيصا لبحث مصوغات تبرر وتؤكد ما جاءت به مقولة البنية الدلالية . وهذا ما يقصده غولدمان من وراء مصطلح الفهم الذي يعتبره >>وصفا للعلاقات الأساسية المكونة لبنية دلالية ما<< (3) .

ويفسر الدكتور جمال شحيد كلام غولدمان هذا بقوله >>يعني غولدمان :ذلك التقيد الكامل بالنص دون الخروج عنه أو تجاوزه << (4)

ثم يشرح هذا الباحث تصويره لعملية الفهم بقوله:>>إن الفهم عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الأدبي المدروس فقط،وعليه يمكن للباحث استخراج نموذج دال بسيط يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات التي تمكنه من إعطاء صورة إجمالية لكل نص. بشرط أن يأخذ النص لوحده كاملا دون إضافة خارجية عنه بواسطة ثلاث أفكار رئيسية :

1-إيجاد مجموعة من الأشكال الدالة للنص تسمح بإعطاء صورة إجمالية له ثم وضع علاقة شاملة لكل نص مع الأشكال الدالة المبنوثة فيه.

2-لا يجب أن ينحاز الباحث لبعض العناصر المحبذة وينبذ الأخرى بل عليه أن يعالجها إجمالا.

3- تجنب حذف بعض العناصر وإضافة أخرى أجنبية عليه(1).

إن فخطوة الفهم تتحدد في الإطار الداخلي للنص دون تجاوزه بحيث يرتكز عمل الباحث هنا على إيجاد مصوغات تأكيدية للبنية الدلالية التي يطورها عبر دراسته من خلال ما يمنحه له الحقل النصي الذي لا يملك أن يضيف إليه أو ينقص منه.

ب-التفسير L'explication

(2) -Lucien GOLDMANN:marxisme et sciences humaines edition Gallimard paris 1970 p 62.

(3)-Lucien GOLDMANN:in collectif le structuralisme gemetique p33.

(4)-جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان ص:84-85.

(1) جمال شحيد : في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص116 (بتصرف)

(2) نفسه ص 117(بتصرف)

علينا أن نؤكد قبل شرح هذه النقطة بأن خطوتي الفهم والتفسير في البنيوية التكوينية وإن كانتا مختلفتين وظيفيا في الدور الذي تلعبه كل منهما في التحليل النصي فإنهما تمثلان مقولة واحدة ضمن هذا المنهج، أي أنهما مصطلحان متكاملان في نظرية غولدمان ورغم اختلاف المجال المحدد لكل خطوة منهما بشكل تبدوان أن فيه متعاكستان، فإن غولد مان يربط نتائج الخطوة الثانية بالمعطيات السابقة عليها في الخطوة الأولى.

فإذا كان الفهم يتجه إلى داخل العمل مستجمعا مقومات البنية الدلالية باتجاه تأكيدها فإن التفسير يتجه إلى الخارج باعتباره عملية تالية لعملية الفهم، لتدمج العمل المدروس في إطار بناء أكثر شمولية، >> فإذا كان الفهم عملا متصلا في النص فإن عملية التفسير هي وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه <<(2).

ويعرف غولدمان التفسير بكون عملية >> إدراج بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزء من مقوماتها <<(1)، وهذا ما يؤكد أننا لا يمكن أن نعتمد الفهم دون التفسير رغم كونهما نقيضان وهذا ما يعنيه غولدمان بقوله: ¹ >> إن الفهم والتفسير ليسا طريقتين منفصلتين، ذلك أن الفهم يظهر كنهج فكري خالص مبني على وصف متناهي الدقة للبنية الأساسية، أما التفسير فهو مجرد تكامل ووحدة لتلك البنية <<(2).

ويعزز غولدمان هذا الارتباط الوثيق لطرفي هذه المقولة المزدوجة بقوله >> لقد قلنا أن الفهم هو أن نضع بنية العمل الأدبي تحت الدراسة، والتفسير ليس إلا رؤية أوسع لهذه البنية، فالتفسير عامل بنائي ووظيفي في بنية شاملة، والتي لا ينظر إليها المؤلف بطريقة تجزيئية إلا في الحالات الضرورية لتوضيح عملية تكون العمل المدروس فيكفي في هذه الحالة أن نأخذ البنية الشاملة لدراستها حتى يصبح الفهم تفسيرا ليجد هذا البحث التفسيري نفسه مضطرا للتواصل مع بنية جديدة أكثر اتساعا <<(3).

(1)- Lucien GOLDMANN :sciences humaines et philosophie p158.

(2)-Lucien GOLDMANN: Marxime et sciences humaines P66.

(3) - Lucien GOLDMANN:marxisme et sciences humaines p 66.

(4)- صالح ولعة البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان مجلة التواصل للعلوم الإجتماعية والإنسانية منشورات جامعة عنابة الجزائر عدد8، 2001 ص256.

ونفهم من كلام غولدمان أن التفسير بطابعه الشمولي أوسع من الفهم، بل إنه يحتويه ويتجاوزه باحثاً له عن معادلات وتماتلات في العالم الخارجي >> فإذا كان الفهم وصفاً للبنية الدلالية للعمل الأدبي، فإن التفسير هو دمج هذه البنية في بنية أخرى أكثر اتساعاً وشمولاً << (4).

وأخيراً يعطينا غولدمان مثالا تطبيقياً يجسد ذلك التضافر بين الفهم والتفسير من خلال دراسته البنيوية التكوينية لأفكار باسكال ومسرحيات راسين في قوله :
>> إن إبراز الرؤية هو بمثابة فهم بالنسبة لمسرح راسين وأفكار باسكال، أما استخراج البنية الدلالية للجنسانية التي تشرح التيار الجنساني بأسره، فهو تفسير وشرح لنشأة جذور أفكار باسكال ومسرح راسين كما أن استخراج بنية طبقة أشراف الرداء في القرن السابع عشر هو فهم لتاريخ هذه الطبقة وتفسيراً لنشأة الجنسانية << (1).
وما يجب في النهاية على مستوى التفسير كخطوة ختامية إلا >> أن يؤدي إلى ربط وظيفي للشكل البنائي مما يشكل وحدة العمل ومعناه، و إلى ربط لتطلعات الذات مما يسمح بإدخال العمل كعنصر وظيفي معبر في كلية أشمل << (2). ولا يمكن أن يكتمل فهم وتفسير البنية الدلالية دون ربط النص بكل مستويات الوعي السائدة في الواقع الإجتماعي لكي يكون للتحليل معنى رؤيويًا متكاملًا على الصعيدين الداخلي النصي والخارجي الإجتماعي، وهو ما يشكل مضمون البنية الأخيرة في هذا المنهج.

(1)-Lucien GOLDMANN :sciences humaines et philosophie p 158.

(2)- جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة منهج لسيان غولدمان ص 170.

4 – مستويات الوعي:

قبل أن نفصل في أصناف الوعي السائدة في المساحة الممتدة بين الواقع الإجتماعي والعمل الأدبي، باعتبارها خطوات ضرورية يقوم عليها المنهج البنيوي التكويني، سنعرض أولاً لمفهوم الوعي وتقسيماته من حيث الواقعية والتجريد وكذا جوانبه الفردية والجماعية.

وقبل أن يناقش غولدمان مختلف درجات الوعي، لا بد أن يطلعنا على رأيه في موضوع الوعي من حيث الإصطلاح، وكيفية تحديد موقعه المنهجي في البنيوية التكوينية فيقول: >> تبين لي أن موضوع الوعي من بين أصعب المصطلحات الأساسية وأعصاها على التحديد الدقيق، ذلك أن لها موضوعاً لا نعرف إلا القليل عن امتداده وبنيته .

وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الإستغناء عنه، فيستعملون مصطلح "الوعي" دون خشية من الوقوع في مغالطات خطيرة، وباختصار نعرف جميعاً بكيفية غير متواضعة ما هو الوعي، لما كنا عاجزين عن تدقيق معناه >> (1).

ليعرف غولدمان "الوعي" مبدئياً >> على أنه مظهر معين لكل سلوك بشري ويتبع بطبيعته كل عمل >> (2).

وما جعل غولدمان يتناول موضوع الوعي بهذا الحذر هو تلك الصعوبة التي تعترض كل باحث يقصد هذا الموضوع مهما كان مجال بحثه، وترجع هذه الصعوبة بالأساس إلى >> الطبيعة الإنعكاسية لمفهوم الوعي الذي مامن مرة تناولناه إلا وجدناه يمثل الذات والموضوع في أي خطاب مما يجعل أمر تأكيده مستحيلاً >> (3).

ولأن البنيوية التكوينية انطلقت في التأسيس لمرجعياتها النظرية والإيدولوجية من أوليات الفعل الإنساني منذ بداياته فسنستعرض تصور غولدمان لفكرة الفعل الإنساني والوعي به، لنجد أن البنيوية التكوينية قبل أن تتبلور في شكل منهج نقدي يتناول بالدراسة الإبداع الإنساني هي في الأساس مفهوم علمي للحياة الإنسانية و تفسير لأفعالها بكونها تتجاوز فردية الفرد أي أنها صادرة عن أفراد تجاوزوا فرديتهم إلى أبعاد أكثر

(1) Lucien GOLDMANN: marxisme et sciences humaines p12

(2)-ibid.P 121.

(3)- ibid. p121 .

شمولية وجماعية سواء تعلق الأمر بالتصرفات الفكرية والعاطفية الداخلية أو الحسية والعملية الخارجية .

وتؤكد البنيوية التكوينية من جهة أخرى على أن الدلالة التي يكتسبها أي فعل سواء كان إنسانيا أو حيوانيا يستوحي مفهومه من منطلق أساسي، هو الرغبة في حل مشكلة عملية تترجمها رمزية معنوية على مستوى الإبداعات الفكرية لدى البشر، وتعكسها تلك اللغات والتصرفات الغرائزية الهادفة إلى حماية النوع الماثلة في تكتل الأصناف الذي يحمل دلالة جمعية لدى الحيوان ومنذ ظهور الإنسان ككائن بشري عارف بأفعاله، ومنظم في جماعته، ومتواصل بواسطة اللغة التي تترجم مختلف تصرفاته دأب هذا المخلوق على الصراع مع الطبيعة منتصرا تارة ومنكسرا أخرى، حيث لفتته تلك المغامرات كيفية وضع نظام يسهل عليه حياته ويضفي على مقاومته للطبيعة صورة الحوار المنظم والمدرس، فقسم العمل بين أفراد المجموعة لكون كل فرد منها يحمل استعدادات فطرية فردية يحكمها الميول الذاتي التابع للفاعل الفرد (الليبدو). واستعدادات أخرى تتجاوز فرديته تحكمها الذهنية والروح الجماعيتين تتبع الفاعل المتجاوز لفرديته لصالح الجماعة، وتجدها صورة صادقة على مستوى مختلف الإبداعات (الأغاني وال فنون الشعبية المرافقة لكل الأعمال الجماعية الجني، الحصاد ...) وتتم هذه العملية عبر مرحلة معقدة تبلورها الجماعة الإجتماعية باتجاه خلق إبداعاتها الأدبية والثقافية المعبرة عن وعيها الجمعي في سيرورة التاريخ الذي تعتمل فيه رؤى الطبقة نتيجة الإكتناز الحضاري والتاريخي للأمة بكل العناصر والأشكال الفنية والثقافية السائدة والمرروثة في الأصل، لكونها تحمل ذلك الطابع الجيني للتعبير الجمالي عن تطلعات ورؤى الذات الإنسانية التي يختلف تعبيرها عن رؤيتها لوجودها من مجتمع لآخر تبعا لاختلاف طبيعة أزمتها في العالم .

ولأن الأدب فن أصيل في الحياة الإجتماعية الإنسانية عبر التاريخ يعطينا عالم الإجتماع الألماني " أرنست فيشر " مثلا يبرر تلك العلاقة بين الوعيين الفردي والجماعي منذ نشأة الإنسان، والمثال في تعاون أفراد المشاعية البدائية في صراعهم الأزلي ضد الطبيعة، وذلك من خلال إنتاجه لأشكال الأولية للإبداع التي نشأت في أول

الأمر غنائية يتناغم فيها صوت الفرد مع صوت المجموعة وهي صورة صادقة تعكس تضافر الوعيين الفردي والجماعي في لحظة العمل >> فعندما يقطع الإنسان شجرة أو يتعاون الأفراد على رفع حجر، يهتفون في نبرة جماعية واحدة، كما أن أغاني الحصاد في لحظات الحركة تقدم لنا المضمون العميق للشعر من حيث هو شكل جمالي مؤثر ومدعم وخالق للقيم الإجتماعية والروحية التي تدفع الروح الجماعية والتضامن العملي بين الأفراد <<(1).

وبهذا المنظور فوجود عدة أفعال تبعا لعدد الأفراد، وبالتالي لعدة أشكال من الوعي، بل هو فعل واحد لمجموعة اجتماعية واحدة يقوم فيها وعي جماعي مشترك، ولا يمكن أن نفهم من وجهة نظر بنيوية تكوينية كل وعي لكل فرد من أفراد المجموعة على حدى إلا من حيث اشتراكه في تكوين فاعل لا يحقق وعيه بفعله إلا إذا تجاوز فرديته وأعادها إلى المجموعة التي يتكلم بلسانها وينسج معها وعيا جماعيا أصيلا ورؤية مشتركة للعالم . ويتحقق ذلك انطلاقا من المكونات النظرية التأسيسية للوعي التي يخلص إليها غولدمان في نهاية أبحاثه وهي:

* أن عدد الأفراد الذين يشكلون فاعلا تجاوز فرديته يمكن أن يتراوح بين اثنين وعدة ملايين (فمن عمل الحرب ضد ألمانيا الهتلرية أهو فرد أم العالم بأسره).

(1) أرنست فيشر ضرورة الفن ترجمة د ميشال سليمان دار الحقيقة بيروت 1972 ص

(2) عن جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان ص 130 (بتصرف) 13

* أن كل فرد ملزم بأعمال مختلفة عديدة يشكل جزءا من العديد الأكبر من مختلف الأفراد الذين تجاوزوا فرديتهم .

* من البديهي أن لا يكون لوعي الفاعل المتجاوز لفرديته وجود فعلي خاص إلا في مجمل الوعي الفردي الملتزم بمجموعة العلاقات الإجتماعية المنظمة <<(2)>. ومن هذه المنطلقات المحددة لطبيعة الوعي تتمايز في البنيوية التكوينية ثلاثة مستويات كبرى للوعي :

أ-الوعي القائم: La conscience réelle

وقد يطلق عليه الوعي الفعلي أو الوعي الواقع وهو في كل تلك المفاهيم ذلك الوعي الناتج بطبيعته عن الماضي كموروث بكل زخمه الحضاري، والثقافي، والتاريخي الذي جاء إلى الحاضر الذي يعيد فهمه وصياغته انطلاقا من تلك المؤثرات والمعتقدات الراسخة في ذهن الجماعة الإجتماعية، والتي تحكم مصيرها وتسير واقعها

فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية الإقتصادية والإجتماعية والسياسية التي ترهن يومياتها وسيرورة تعاملاتها الدنيوية .

فالوعي القائم موجود على مستوى سكوني سالب في انحصاره في إطار الجماعة وحاضرها، وواقعها، >>وعلى مستوى الإبداع الأدبي والروائي فالوعي القائم هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف أبعاده، وظروفه وأحداثه، عندما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها الواقعية، الإقتصادية، والفكرية والمعتقدية ... الخ، وبالتالي فهو وعي يرتبط بمشاكل الطبقة الإجتماعية، وغالبا ما ينتهي هذا النوع من الوعي في ذهن جزء هام من الجماعة إلى صورة وعي يهدف إلى تغيير وضعها القانوني والمعيشي الراهن، أو حتى الرغبة في الإندماج في وضع جديد ضمن مجموعة أخرى، وذلك حينما يتبنى أفراد مجموعة، قيم مجموعة أخرى غير مجموعتهم قصد تحسين وضعهم (...). ومع ذلك يتحتم على عالم الإجتماع ألا ينسى بأن هذه العناصر من الوعي القائم تبقى كامنة في أنماط الوعي الممكن لجماعة الفلاحين أو العمال»(1).

(1)- Lucien GOLDMANN : Marxisme et sciences humaines p126

وبالتالي فالوعي القائم يفرز في آخر عهده وفي قمة نضجه مستوى آخر من الوعي أكثر عمقا وتجريدا وهو وعي متطور مبني أساسا على تفاعلات الطبقات الإجتماعية التي تمثل في هذا المستوى الواقعي : البنى التحتية لرؤية العالم⁽¹⁾. وهذا النوع المتطور عن هذه الطبقات، وبالتالي عن الوعي القائم هو ما يطلق عليه غولد مان "تسمية الوعي الممكن".

ب-الوعي الممكن La conscience possible:

وهو ذلك الوعي المتطور عن الوعي القائم ذو الملامح السكونية السالبة التابعة لتدعيات أحداث عالم الواقع الراهن المتحكم في سيرورة تفاعل الطبقات الإجتماعية . لكن هذا الوعي الممكن يتجاوز في تطلعه وتعبيره عن مكنونه ذلك المستوى السكوني للوعي القائم الذي أتاح وجوده، ليشكل في مستوى أعمق إدراكا أكثر تجريدا وشمولا للتجربة الإنسانية وتصورا أمثل لمستقبلها يمنح بعدا آخر لمعالجة الأزمة . ويعيد للمجموعة الإجتماعية مشروعية طموحاتها التي تصطدم كل يوم بما يفرضه الواقع .

وهذا أمر منتظر الحدوث، لأن الوعي بالواقع اليومي المعيش لا بد أن يثير في أفراد المجتمع وعيا مضادا بإمكانية تغير ما هو سائد بقوة الطبيعة والتاريخ، والقوانين الطبيعية والعرفية المفروضة والمتوارثة، ولم لا بإمكانية التطلع لما هو أفضل وممكن التحقق إذا أخذت الأمور مجرى مختلفا. فيصبح هذا الوعي مساحة لإبراز تلك القوى الكامنة أو المقموعة في عمق طبقات المجتمع المقهورة، وحملة لإستنهاض الإرادات المكبوتة في النفوس وإحياء الآمال التي جمدها ترسبات الواقع المفروض إيدانا بتدشين عهد جديد تحركه قوة التغيير المنشودة والكامنة في ذات كل فرد، لتأخذ هذه المساحة الشعورية النابضة شكلا تعبيريا يجسده ذلك المظهر الفني والجمالي للإبداع.

(1)- Lucien GOLDMANN: sciences humaines et philosophie p109

وبهذا فإن الوعي الممكن يرتبط دوماً بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة الاجتماعية لتتجاوز مشكلاتها، وتحقق التوازن المنشود لبناء مستقبلها وبالتالي فالمفهوم الجوهري هنا لا يمكن في الوعي الجمعي القائم، وإنما في المفهوم الذي يبلوره الوعي الممكن، وهذا الوعي الأول هو الوحيد الذي يتيح لنا فهم الوعي الأول (أي القائم) (1).

وبالتالي يمنحنا فهما أكثر قرباً من الواقع الذي يحرك التجربة الإنسانية في العالم، وما يسبب أزمتها لي طرح بعدها تصوراً نوعياً لمعالجة الوضع، أو تغييره، أو معاشته، تبعاً لطبيعة الأزمة وعمق أثرها في نفوس الأفراد.

وبهذه الصورة يستوعب الوعي الممكن في تشكيله لرؤية العالم المعبرة عن طموح المجتمع بأسره، الوعي القائم ويتضمنه بكل تفاصيله، بل يعيد بعثه من جديد ذلك أنه ينطلق منه لا ليمثله أو يعكسه، بل ليتجاوزه إلى أفق وعي أكثر شمولية جعل منه غولدمان وعياً مشروعاً وممكناً لتطلعات المجموعة أو الطبقة، ومجيباً عن أسئلتها الدفينة التي قد تتحول في ذلك الفضاء الرؤيوي إلى حركة تاريخية يدفعها أفراد المجتمع بأسره لكونها قد أصبحت رؤية مشتركة للعالم يغذيها العظماء والمبدعون والزعماء الروحيون، فتتخذ أشكالاً إيدولوجية وفلسفية وفنية تصنع مادتها الخام مجموعة المبادئ والمنطلقات الأصلية الماثلة في الخلفية المعتقدية والفكرية والإيدولوجية لهذا المجتمع أو ذاك، وهذا ما يسميه غولدمان على المستوى الفردي بالقوة الفردية الدافعة لرؤية العالم إلى أقصى درجة (2).

وعلى المستوى الجماعي: حاجة المجموعة أو الطبقة الاجتماعية إلى الحد الأقصى من الوعي الممكن <<(3).

>> ومن منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها معاً جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب والتاريخ <<(1)، فإن كل عمل إبداعى حامل

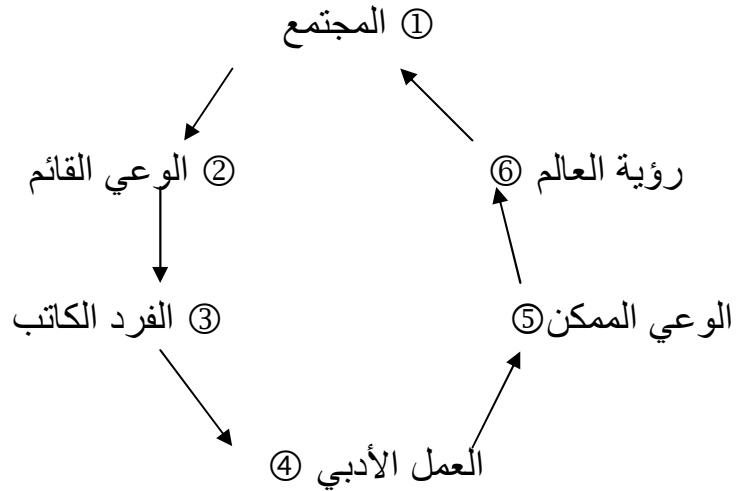
(1) - Lucien GOLDMANN :pour une sociologie du roman p41.

(2) Lucien GOLDMANN pour une sociologie du roman p42

(3) Lucien GOLDMANN sciences humaines et philosophie p125

لرؤية العالم لا بد أن يحقق في بعده الفردي والجماعي تلك النقلة الحركية للتاريخ على مستوى الجماعة المعبر عنها، من مرحلة الوعي القائم الذي تعايشه إلى مرحلة الوعي الممكن الذي تطمح إليه.

ومن هذه العلاقة التكاملية بين عناصر البنيوية التكوينية التي تتأزر في الشكل التالي :



يبلور غولدمان علاقات تلك العناصر على نحو تسلسلي ينتهي في تصاعده من مرحلة لأخرى إلى تحقيق رؤية العالم والتي تعود محملة بكل ما تزخر به من تعابير فنية، وجمالية، وفلسفية، وفكرية، وقيم أصلية، وأجوبة عميقة، إلى المجتمع الذي كان مبعثها الأول وهو ما يعنيه غولد مان بقوله: >> منذ نهاية التاريخ القديم وحتى أيامنا هذه، نرى أن الطبقات الاجتماعية تؤلف البنى التحتية لرؤية العالم (...). فكل مرة سعينا فيها إلى إيجاد البنية التحتية لفلسفة ما أو لاتجاه أدبي أو فني معين لا نصل إلى جيل، أو أمة، أو كنيسة أو فئة مهنية، أو إلى أية مجموعة اجتماعية أخرى، وإنما إلى طبقة اجتماعية والعلاقة بالمجتمع، وأن الحد الأقصى من الوعي الممكن لدى طبقة اجتماعية معينة يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة نفسيا تستطيع أن تعبر عن نفسها على الصعيد الديني، أو الفلسفي، أو الأدبي، أو الفني << (2).

ج-الوعي الزائف :

وقد يسمي الوعي الواهم أو المستحيل ويمثل المرحلة الإحتمالية الثالثة الناتجة بطبيعتها عن النوعين السابقين للوعي، وما تجدر الإشارة إليه هو أن هذا النوع المتأخر من الوعي

(1) Lucien GOLDMANN le dieu caché p64 .

(2) lucien GOLDMANN sciens humaies et phelosophie p109.

لم يختصه غولدمان بتعريف منفرد، أو بعنصر بعينه ثابت كما هو الحال مع النوعين السابقين الوعي القائم والممكن، إذ لم يشكل في الحقيقة خطوة ثالثة معتمدة عن تقسيم نظري بل هو نوع من الوعي استنتجناه كمتتالية قد يؤول إليها النوعان السابقان وهذا ما قادتنا إليه قراءتنا لجملة آراء غولدمان المتناثرة في كتاباته كلما تحدث عن الوعي وهي الآراء المتوارثة بطبيعتها عن جورج لوكاتش في تقسيمه لدرجات الوعي .

أي أنه لا وجود لمرحلة ثالثة تسمى مرحلة الوعي الزائف بشكل صريح، إذ لم نجد تحاليل غولدمان سوبالشرح المسهب للتقسيم الشهير الوعي القائم والوعي الممكن .

أما الحالة الثالثة التي توصلنا إليها فهي مساحة احتمالية يمكن العثور عليها في مؤلفات غولد مان وهي ما يبررها وجودها كمصطلح *La conscience absurde* دون أي تعليق أو شرح وذلك عندما يتحدث عن البطل المأزوم، والخائب في سعيه عندما يخطئ فهم العالم فيتبع وهمه بعيدا عن الواقع نتيجة لاستحالة وعيه وزيفه تجاه العالم ويأسه من جدوى فهم هذا الأخير، وهذا ما يجسده دون كيشوت الذي فضل تقمص شخصية الفارس الأسطوري أما ديس مؤكدا فشل سعيه في العالم.

من جهة ، وتحقيق رغبته الجامحة في عيش مرحلة الفروسية وتحقيق ذاته هناك ولو وهما . فإذا كان غولدمان لم يمنح في تقسيمه لمستويات الوعي مساحة ثالثة تدعى الوعي الزائف فإنه قد اهتم بها كخلاصة ينتهي إليها كل مرة عندما يعبر عن أن النموذج الحالي للرواية قد جسد في آخر مراحل فشل سعي الفرد في عالمه المحتدم مما أدى إلى نزوعه نحو الإنسحاب التدريجي منه وهذا ما تعكسه خيبة البطل في الرواية والتي قد انتهى إليها التقسيم الثلاثي للرواية عند لوكاتش التي خلصت في آخر نموذج لها، إلى اعتماد بطل ترك تاج بطولته الحقيقية ونبله وقيمة الأصيلة وعضلاته المفتولة ونهاياته السعيدة في نماذج سابقة لم تعد تناسب هذا العصر كالمحمة والمأساة المسرحية . فالبطل الحالي المأزوم المحاصرين بين قبول مواضع العالم الجائر، والإجرام والجنون هو من يعبر عن مأساة الإنسان المعاصر وأزمته في إنسانيته. والنتيجة التي أتاحتها هذه الحقيقة هي أن الوعيين القائم والممكن ليسا إمكانييتين كتب لهما النجاح المطلق على الدوام. إذ يمكن أن يكون إدراك الواقع وتصوره في محله من الصواب

والإدراك الأمتل، مما يتيح للفرد تصور ما يجب أن يكون عليه الوضع، أو أن يرسم لمجتمعه فضاء يصيغ مشروعية أماله، ووغد أفضل ليوميته .

كما يمكن أن يكون إدراكه لهذا الواقع وهمياوزائفومخالفا لمجريات الواقع ومنحرفا عن جادة الصواب والمنطق وبالتالي يكون وجود مرحلة ثالثة تسمى الوعي الزائف أو المستحيل أمرا ضروريا، وهذا ما قصد إليه كل من غولدمان ولوكاتش عند جنوح الوعي إلى الزيف والوهم هو ما يعني الخيبة والفشل في السعي لكن دون أن يخصصها بتعريف دقيق مثلما وجدناه في الوعي القائم والممكن بل اكتفيا بتسمية "الوعي الزائف " الذي يمثل الإحتمال الثاني والسالب للإدراك الإيجابي والصحيح للواقع .

فإذا عبر الوعي الممكن عن رؤية للعالم تصور طموح الأمة وأفرادها وسعيهم نحو تغير أوضاعهم نحو الأفضل وبالتالي تجاوز الوعي القائم، فإن مرحلة الوعي الزائف تأتي كاحتمال ثان يبرز على السطح كلما آل هذا التصور إلى الوهمية والإدراك إلى الزيف. وبالتالي يظهر بجلاء في حالة فشل عملية تجاوز الوعي القائم جراء سوء فهم الواقع وانحراف في إدراكه بصورة صحيحة وفي هذه الحال قد ينزلق كل من الوعي القائم والممكن بصاحبه إلى مطبات الزيف والعبثية والوهم سواء أدرك الفرد خيبته هذه أم لم يدرك، في الحالة الأولى إذا كان الفرد مدركا لاستحالة فهمه للعالم ولحالة الزيف والوهم التي تساور وعيه، مع مواصلته لمغامرته في مغالطة نفسه والعالم نتيجة لرفض داخلي قاطع لما يفرضه عليه الواقع، وحنوحه إلى طلب المستحيل وتفضيله سبيل الهروب إلى الأمام مع جهل تام بالعاقبة، فإن هذا الفرد يلجأ إلى المثالية والتجريد والإغراق في الطوباوية ولإنغماس في كل مامن شأنه إبعاده عن الواقع المنبوذ والمرفوض، وبالتالي الهروب منه والتحاقه بجموح فرس أحلامه الزائفة وأوهامه المستحيلة، فيقوده هذا الوعي المنحرف عن الصواب والنتاج عن سؤفهم للعالم وبالتالي رفض قاطع للعيش فيه أو الخضوع لقوانينه إلى أسوأ مأل. وهذه الوضعية المأساوية للبطل هي التي جسدها مسرحية "فادر" phèdre لراسين التي حللها غولدمان وانتهت فيها البطلة الراضة للعالم والراغبة في المستحيل إلى إدراك

عدم الجدوى من هذه الحياة، والإنكسار أخيرا نتيجة لانتهاء علاقة الإنسان بالعالم إلى الفشل الذريع في التوصل إلى تفاهم متبادل أو إدراك واع يسمح لهما بالتعايش .

أما في الحالة الثانية أي الوعي الزائف الناتج عن عدم إدراك الفرد لحالة الزيف التي تبعد وعيه عن الحقيقة والإدراك الصحيح لسير العالم، فإنه ينتج لنا ذلك الوهم الذي لا يملك صاحبه الخيار سوى سبيل واحد ووحيد هو العيش في عالمه الشاذ والمستحيل الحافل برغباته الطوباوية والخرافية التي لا مكان لها في الواقع، والتي إذا حملت دلالة معينة فإنها تدل على زيف المبادئ والمفاهيم التي يستند إليها وعي هذا الفرد والذي يظهر في هذه الحال أقرب إلى الجنون منه إلى السلامة، وهو النموذج الذي تعكسه رواية دون كيشوت لسرفانتس التي تمثلنا بها عن هذا الصنف من الأبطال، وهي الرواية التي صنفها جورج لوكاتش في نظريته للرواية ضمن المرحلة الروائية الأولى التي سماها مرحلة المثالية التجريدية التي يتقمص فيها البطل، دون كيشوت في قمة انحطاطه وزيف وعيه بطلا أسطوريا هو الفارس أماديس الذي سلمه دون كيشوت شخصيته وانعتق في مثاليته وراح يحاكي عالمه الخيالي مستبد لا به عالمه الواقعي الذي لا يبدو عنصرا فيه، بل إن الرواية تسلمه لنا منذ البداية شخصية تعيش على هامش العالم الحقيقي فلم يكن وعيه ليسعفه في فهم حقيقة ما يجري من حوله، ولا حتى ليتخذ منه موقفا معينا بل راح يصنع من وضعه المنحط مساحة لعالم مواز يمنح له متسعا لجموح أحلامه، وفضاء يستوعب خرافاته وأساطيريته التي انغمس في زيفها دون رجعة.

وفي خلاصة حديثه عن الوعي ينتهي غولدمان إلى ثلاثة أقاليم تصيغ المغزى من هذا الوعي الذي يحكم في مختلف تمظهراته التي عرضنا لها توازن أقطاب رؤية هذا العالم التي تنسج شبكة علاقاتها بين عناصر: الواقع - الإنسان - العمل الإبداعي ليخلص غولدمان عبر تلك العناصر التي يخرقها وعي تطوري من الواقعية نحو التجريد إلى ثلاثة أقاليم، دراسية يلخصها في عدة نقاط سنبلورها في ختام هذا الفصل :

خلاصات منهج لوسيان غولدمان :

- إن كل واقعة اجتماعية يتم إلحاقها بواقع الوعي دون فهمها بشكل صحيح يؤدي إلى استحالة دراستها بكيفية إجرائية ناجحة .
 - إن العنصر البنيوي الأساسي لوقائع الوعي لا بد أن ينطلق من درجة تلاؤمها مع الواقع على أن يتم ذلك بصورة جدلية لا بطريقة ميكانيكية أو انعكاسية .
 - إن المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدمه ودرجة حقيقتها أو زيفها ، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعا نسبيا، وهذا الإدراج وحده يسمح بفهم تلك المعرفة وضرورتها⁽¹⁾ .
- ولا يمكن أن تتحقق المعالجة السلبية لتلك المعرفة المفسرة لوقائع الوعي الجماعي والتي تبلور رؤية العالم إلا بمنهج دراسي يكشف الاتجاه الذي تسلكه تلك الرؤية نحو تجسيدها جدليا وتطويرها بنيويا ، وهذه المهمة هي التي يضطلع بها المنهج البنيوي التكويني الذي أتينا على شرحه وتفصيله في هذه اللوحة التي نخلص من خلالها إلى مجموعة من الفرضيات الأساسية التي يقوم عليها منهج لوسيان غولدمان البنيوي التكويني والتي تجسد إسهامات هذا الرجل في عالم النقدية الأدبي عموما والروائي خصوصا:

- (1) وجود علاقة بين الروائين وبين جماعة اجتماعية أو طبقة هي إما علاقة انتماء أو أصل إجتماعي ،ومن خلال هذه العلاقة تعبر عن وعي أولا شعور بقيم اجتماعية وسياسية وإديو لوجية تؤسس بناء منطقيا يسمى ((الرؤية)) . هذه الرؤية تعني :الموقف الإجتماعي والسياسي تجاه الكون والإنسان والمجتمع ،لأن هذه الرؤية هي رؤية للعالم ،فلا بد أن تتجرد من طابعها الفردي لتتخذ صيغتها الإجتماعية والتاريخية الكونية .
- (2) وجود تماثل قائم بين البناء الكلاسيكي للرواية وبين شكل التبادل في الإقتصاد الرأسمالي، >>ذلك أن الرواية المعاصرة تمتاز في تطورها بخاصية أساسية هي انعدام الشخصية المحورية أو البطل،وتعويضها بعالم الأشياء فهي رواية اللابطل وهو ما يتمثل مع تحول الإقتصاد الرأسمالي من اقتصاد ليبرالي تنافسي إلى اقتصاد

(1) - Lucien GOLDMANN :Marxime et sciences humaines p124

إحتكاري أي إلى نظام تنعدم فيه المؤسسات الإنتاجية الصغيرة لصالح الترسات والشركات العملاقة وهو ما تجسده روايات آلان روب جرييه⁽¹⁾.

(3) إن الرواية أو العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جمعي معين، بل هو تأكيد على مستوى عال من الإنسجام لمختلف الآراء ووجهات النظر العائدة لوعي جماعة اجتماعية معينة، وهو الوعي الذي تقدمه الرواية كتعبير عن رؤية العالم مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الروائي .

حيث يقول غولدمان في هذا الشأن >> إن الكاتب لا يعكس الوعي الجمعي مثلما يشير الخط التقليدي للوضعية الميكانيكية في علم الاجتماع، بل على العكس، فهو يقدم بصورة متقنة درجة المطابقة البنائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط. و هكذا فإن العمل يكون نشاطا جمعيا عبر الوعي الفردي لمبدعه (...). وهو نشاط سيميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفته و تأثر في أفكاره ومشاعره، وسلوكه << (2)

(4) وتأكيد أخير على أن العلاقة بين الوعي الجمعي والإبداعات الفردية العظيمة لا تكمن في أصالة المحتوى الأدبي فقط بل في الإنسجام والتماثل بين الأبنية الأدبية والأبنية الذهنية للجماعات الاجتماعية المعبر عن وعيها في مختلف أشكال الإبداع.⁽³⁾

وهذه الخلاصات التي انتهينا إليها تمثل أهم الإسهامات التي قدمها لوسيان غولدمان للنقد الأدبي وهي الجوهر الذي يبلوره المنهج البنيوي التكويني الساعي عبر كل خطواته التي عرضناها في هذه الصفحات إلى كشف رؤية العالم الماثلة في العمل الأدبي عموما والروائي على وجه الخصوص .

لنجد أن مقولة رؤية العالم بهذا المفهوم تنفرد بسعتها وشموليتها كمقولة محورية في المنهج البنيوي التكويني بالمقام الأول والمركز الطليعي على رأس بقية خطوات هذا المنهج التي تصبح بعد ترتيبها بحسب أهميتها ودورها الذي تلعبه في التحليل، كلها مقولات تهدف في وظيفتها ومحتواها البنائي إلى تحقيق المقولة الأولى في خطوات

(1)- Lucien GOLDMANN: le dieu caché p67

(2)-ibid : p71

(3)-انظر محمد حافظ دياب النقد الأدبي علم الاجتماع مجلة فصول المجلد الرابع العدد الأول ص 70مصدر سابق (بتصرف).

المنهج البنيوي التكويني وهي رؤية العالم التي نجدتها قبل صياغتها ضمن هذا المنهج الذي جعلها هدفاً وأساساً يقوم عليه بشكل تصبح فيه كل الخطوات التي تليها امتداداً لتمظهراتها وتأكيداً لأطر وحالاتها :

قد كانت قبل هذا الوضع مقولات رغم موقعها الهام في الفلسفة الماركسية واللوكاتشوية إلا أنها جاءت منعزلة عن أي إثبات نظري ومنهجي يؤسس لها فقد كانت مقولة رؤية العالم تعبير عام وشامل عند ماركس الذي جاء بها تعبيراً عن الوعي البروليتاري >>القائم على أطروحة تنطلق من التماثل السوسيولوجي التقليدي الذي يفترض أن كل إبداع ثقافي أصيل وهام ،لا يمكنه أن يتولد إلا عن اتفاق أساسي بين البنية الذهنية للمبدع وتلك الخاصة بفئة جزئية (...). ولكن بهدف شمولي <<(1).

ليطور بعد ذلك جورج لوكاتش بقية المقولات كالبنية الدلالية والوعي النظري بمختلف مستوياته دون ترابط منطقي يصلها برؤية العالم الشيء الذي تم على يد لوسيان غولدمان الذي طور تلك المقولات بشكل يجعل رؤية العالم تأتي على رأسها في المنهج البنيوي التكويني الذي إذ يجعل من رؤية العالم أولوآهم خطواته فإنه يؤسس لها ويبررها نظرياً ومنهجياً عن طريق بقية المقولات التأسيسية فيه التي أضحت في حد ذاتها كلها طرقاً وأقانيم تؤدي في تسلسلها الواحد تلو الآخر إلى كشف رؤية العالم في العمل الأدبي عموماً والروائي خصوصاً .

ومن هنا يمكننا إدراك مكانة مقولة رؤية العالم في التحليل البنيوي التكويني وأحقيتها بالمكانة الطليعية بين مقولاته التي تركز مقولة بعد أخرى البعد الشمولي والكوني لرؤية العالم.

لنتجلى المنهج البنيوي التكويني في كليته عبر المقولات الآتية : (1)

1 رؤية العالم La vision du monde

2 الفهم والتفسير La comprehension et l'explication

(1)-Lucien GOLDMANN : pour une sociologie du roman p 43-44.

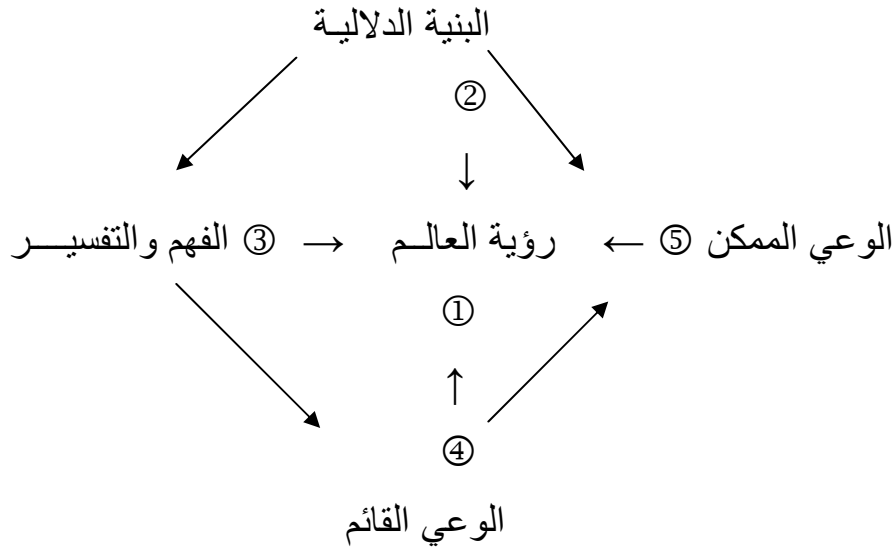
(1)- انظر عناصر البنيوية التكوينية بهذا الترتيب في قراءة الأستاذ صالح ولعة في مقاله البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ضمن مجلة التواصل للعلوم الاجتماعية الإنسانية جامعة عنابة عدد 8 جوان 2001 , ص 240 .

3 الوعي القائم La conscience réelle

4 الوعي الممكن La conscience possible

5 البنية الدلالية La structure significative

أما من حيث ترتيب هذه المقولات وطريقة عملها في المنهج البنيوي التكويني فيتخذ في قرائنتنا النظرية الشكل التالي :



أما في المقاربة التطبيقية فإن تسلسل هذه الخطوات سيتغير دون شك تبعاً لما تمليه طبيعة الموضوع، وهو ما سنعكف على تحقيقه بدورنا بداية من الفصل الثاني من البحث أملاً في الوقوف على مظهر من مظاهر رؤية العالم عبر ثلاثية روائية نحسبها عملاً متكاملًا ورائداً في عصرنا المعاصر للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في أعمالها الروائية التي تشكل أحدث النماذج الثلاثية في الجزائر والعالم العربي وهي روايات ذاكرة الجسد 1993 وفوضى الحواس 1998 و عابر سير 2003 التي تمثل مسيرة أحلام مستغانمي الروائية منذ 1993 وحتى 2003 أي أن هذه الأعمال الممتدة بين هذين التاريخين لا بد أن تكون شاهدة على ما مرت به الجزائر في هذه الفترة التاريخية التي حفرت أحداثها عميقاً في ذهن كل جزائري أراد أن يستوقف لها التاريخ يوماً .

وهي الإرادة التي دفعتنا بشكل أو بآخر إلى استنطاق أعمال أحلام مستغانمي الروائية التي نجدها رواية بعد أخرى تستوقف تاريخ شعب بأكمله، وإذ نحرص على كشف

رؤيتها للعالم الثاوية وراء هذا العمل الروائي المتكامل فإننا نجد أنفسنا ملتزمين عمليا بخطوات المنهج البنيوي التكويني التي تختزل الأعمال الثلاثة في رؤية موحدة بحيث تبرز ملامحها البنيوية الحاملة للمضامين الفكرية والإيديولوجية والرؤى الدالة الفاهمة والمفسرة لوعي مجتمعا الذي جاءت معبرة عن رؤيته المشروعة لمستقبله انطلاقا من واقعه الراهن الذي ليس سوى امتدادا لتاريخه المجيد .

و

.

الفصل الثاني

رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني والمكاني
في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس

* - استراتيجية الدراسة وتحديد البنية الدلالية

أولاً : الموقع الزمني

1- جدلية الارتباط والفاك في أزمنة الخلود والديمومة الماضوية (الوعي

القائم).

2- من الإرتباط الى الفكاك في زمن المستقبل (الوعي الممكن).

3- القطيعة بين الزمنين الماضوي والمستقبلي (الوعي القائم والوعي الممكن).

ثانياً: الموقع المكاني

1- ماهية المكان الروائي

2- أنسنة المكان في المنظور الروائي لأحلام مستغانمي

3- المواقع المكانية في رواية ذاكرة الجسد

4- المواقع المكانية في رواية فوضى الحواس

*استراتيجية الدراسة وتحديد البنية الدلالية:

أ-استراتيجية الدراسة :

إذا أثرنا في هذه الدراسة التوجه إلى اكتناه الواقع الذي يشكل الخلفية البنائية للرواية فإنه سينشطر بنا في مرحلة لاحقة إلى واقعين متباينين يتمظهر أحدهما من خلال الآخر:

أولهما واقع خارجي وهو الذي يتفاعل معه المؤلف في يومياته خارج زمن الكتابة.

وثانيهما واقع الذات الإنسانية المبدعة، والذي يعيشه كل من المؤلف وشخصيات عالمه الروائي.

وهو ما يمكن تسميته بالواقع اليوتوبيي المجرد أي واقع الروح المبدعة والذي يتناغم من مقامه الفوقي التجريدي مع كل ما هو كائن ويومي ومعيش خارج دفتي الرواية ليدرجه فنيا في واقع روائي شائق مدفوعا بمأساة اليومي وصراعيته، وما خلفه العالم الواقعي المتردي من رواسب وهموم تحملها الذات المبدعة، وتنقلها من واقع متأزم تأثرت به إلى واقع ثان يبيئه العالم الروائي في ثناياه، وهو ما نختصه بالمعالجة والمحاورة في بحثنا هذا. فهو ملاذ تستكن فيه ذات المبدع مثيرة على امتداد الفضاء الروائي معضلات موقوتة تنفجر مع كل قراءة بمجرد فتح دفتي الرواية.

وما دام الفاعل والمفعول به في العالمين الواقعي و الروائي هو الإنسان فإنه المعني الوحيد بتدعيات هذا الواقع المتأزم الذي يتجاذبه. لنجد هذا المخلوق بعد تسليط الضوء عليه عنصرا معقدا تتقاسمه عناصر روائية أخرى تجعله في لحظة تقاطع الزمنين والواقعين المذكورين جزء لا يتجزأ منها.

حيث يسهم كفاعل في نسجها في تداخل جدلي روائي، ليتجلى هذا التفاعل عن عناصر أهمها:

1- المبدع كذات فاعلة ومنفعلة في عالمها المحتدم المتشابك العلاقات داخل إطار محدد، يشحنه ذلك الرصيد المعتقدى والوجداني والتاريخي الذي يلف الفرد في مجتمعه.

2-البطل كذات ثانية للمؤلف يلفها واقع ليس أقل تعقيدا من ذلك الذي وجدناه لدى المؤلف في واقعه بل إنه يعكس في اختلاجاته وتفاعلاته مع مختلف الإهتزازات التي تتعرض لها الذات المبدعة في عالمها الواقعي واللاشعوري.

3-النص باعتباره عالما موازيا قائم بطبيعته التخيلية على الإيهام والضبابية، يتوسل ميكانيزمات وظيفية تتناسب فيها عناصر المعجم والتركيب والدلالة المختارة بعناية وعلى نحو خاص، وتقولبها أدوات بنائية تهيء لها الفضاء الروائي الذي يصيغها ومن هذه الأدوات نجد السرد والوصف والحوار هذا الأخير الذي قد يأتي في صورة خارجية بين شخصتين أو أكثر، أو صورة داخلية: مونولوج داخلي، مناجاة، لحظات التأمل وخطاب الذات.

4-العالم الرؤيوي⁽¹⁾ وتمثله ذات ثالثة جزئية تحمل استشرافا لما يجب أن يكون عليه العالم.

إنها ذات أساطيرية يتوخى منها أن تتخذ أخيرا موقفا من العالم ذات تماثلية بكل المقاييس توازي على مستوى اللاشعور وعيا ثائرا تجاه العالم، يحمل في ثناياه إرادة لتصحيحه أو بلغة غولدمان هو وعي ممكن يقوم مقام الوسيط الجوهرية داخل متتالية إبداعية يظهر فيها النص الروائي عالما منبئيا بشكل مواز على أنقاض ذلك النسق البنائي الأولي الذي نسميه واقعا

وما يمثل عقبة دائمة الحضور في وجه أي تحديد دقيق بخصوص تناول العالم الروائي في مثل هذه الدراسات هو تحديان متباينان على نحو شائق يحولان بين العالم الروائي ودقة البحث العلمي:

(1)- انظر وظيفة هذه العناصر الأربعة، المبدع، البطل، النص، العالم الرؤيوي في العمل الروائي لدى بن عيسى بوجمالة: في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية مجلة فصول ص230. مصدر سابق (بتصرف). أولهما: أن العمل الروائي لما أخذ القرار أن يكون أدبا راقيا لم يكن له إلا أن يختار

تبعاً لذلك الإندراج ضمن علاقة بنائية مع واقع ما.

وثانيهما: يذهب في اتجاه إن لم يكن مناقضا فهو مخالف نوعا ما لمهمة الناقد أو الباحث الذي يروم الدقة والتحديد في دراسته، وهو اليقین التام للناقد والدارس وحتى القارئ أنه من غير اليسير على الإطلاق الحديث عن واقع محدد ونهائي.

حيث نجد أنه من البداية هناك اتفاق بين معظم دارسي الرواية مهما تناقضت مناهجهم وطرقهم في تناولها على >> أن الرواية قد أصبحت الفن الشعبي الأعظم لحضارتنا وأنها الخلف الطبيعي للملحمة وللشعراء الرواة عند أسلافنا، وأنها تستمر في الوجود. و لكن الوجود يعني بالطبع التغيير، ومن المحتمل على الأقل في الفن ألا يكون التغيير دائما إلى الأفضل، ولكنه مع ذلك تغيير<<(1)

و إذا تعلق الأمر في تحليل التجربة الروائية التي بين أيدينا باستنتاج النص بنيويا وتكوينيا للوصول إلى تصور بنائي لرؤية العالم عند الروائي الذي تمثله في دراستنا هذه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها الروائية فقد ارتأينا أن نباشر تقصي هذه الرؤية من المقومات التي ينهض عليها مصطلح "الرؤية" وأبعاده الوظيفية في التجربة الروائية والتجربة الإنسانية على السواء، باحثين في كل ذلك عما يجعل من الرؤية رؤية. لنجد أن مصطلح " الرؤية " يتقاطع مع جملة من المفاهيم التي تسير في اتجاهه كالمنظور وزاوية الرؤية والموقع الرؤيوي، فإذا حدثت الرؤية لشيئ ما فلا بد أن يقيد هذه الرؤية منظور معين ترى من خلاله، فتأخذ نظاما ووجهة لتصنيف وترتيب ما تراه في سلم القيم، وتمنحه مكانته بين الأشياء

المرئية الأخرى، وما يحدد هذا المنظور ويضبطه هو كونه يرتكز على زاوية رؤية معينة، ذلك أنه يستحيل وجود منظور يقيد رؤيتنا للأشياء يطل من كل الزوايا فنحن لا نرى وننظر للأشياء إلا من زاوية واحدة هي الزاوية التي نقف فيها والتي نرى من خلالها العالم

(1)- صبري حافظ:الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية،دراسة نظرية تطبيقية مجلة فصول للنقد الأدبي ص80 وإلى هذا تتطرق الباحثة سيزا أحمد قاسم في تحديدها لمصطلح منظور قائلة: >> إن مصطلح منظور مستمد من الفنون التشكيلية وخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين، والصورة التي نتلقاه بها على الموقع الذي ينظر منه الروائي إليه (...)

ويتجاوز مفهوم المنظور كونه موقف فكري أو إيدولوجي، أودلالة فكرية أو فلسفية للمؤلف إلى تقديم إدراكية شاملة للموضوع الروائي من خلال نفس مدركة تتعاطى مع الأشياء بطريقة ذاتية تتشكل انطلاقاً من زاوية رؤيتها الخاصة⁽¹⁾

وهنا يبرز لنا عنصر هام في تحديد زاوية الرؤية وهو مفهوم " الموقع ":

العنصر الاستراتيجي في هذه العملية، والذي يتيح لنا ترتيباً دقيقاً للمفاهيم الرؤيوية بحيث تتدرج بنا من العموم إلى الخصوص متخذة الترتيب التالي: الرؤية- المنظور - زاوية الرؤية - الموقع. فكل مفهوم يحدد ويضبط ويدقق الذي قبله، و يحتاج إلى الذي يليه بل يرتكز عليه، فالرؤية يحددها المنظور الذي تمر من خلاله، والمنظور يرتكز على زاوية الرؤية التي ينطلق منها، وزاوية الرؤية لا تثبت إلا إذا اتخذت موقعا معيناً يقف فيه صاحبها بحيث يرسم حدودها و إحدائياتها والمجال الرؤيوي الذي تنسرب فيه و تبعاً لهذا يمكننا القول بأن تغير زاوية الرؤية والمنظور والرؤية بأكملها مرهون بتغير الموقع الذي يرى منه الروائي أشياء عالمه.

وهكذا تتغير ملامح رؤية العالم كل مرة من موقع لآخر، ونخلص إلى أن الرؤية بأسرها محكومة بمفهوم الموقع الذي ينبري بأهمية استراتيجية تبرز دوره في تحديد موضوع الرؤية، و يتمثل هذا الدور في قدرته على التغير والتبدل، لينعكس ذلك التغير مباشرة على الصورة المعطاة في العمل الإبداعي، لكن ماذا لو كان بإمكان أحد المبدعين أن يتحدث وينظر إلى عالمه من أكثر من موقع ليشكل لنا مجموع تلك المواقع التي اتخذها منظورا واحدا لرؤية موحدة للعالم.

(1)- سيزا أحمد قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ص130.
وهذا بالضبط ما وجدنا فيه استراتيجية ناجعة للكشف عن نوعية الروئية، وأردنا توسله كآلية بنائية نستجمع بها مقومات رؤية العالم عند أحلام مستغانمي التي تحدثت بأكثر من صوت، ومن أكثر من موقع، لندرك في تحليلنا أن لعبة المواقع التي اعتمدها الكاتبة قد أضفت على المشاهد الروائية لثلاثيتها حركية تحمل إغراء خاصاً جعلنا نصر على استنطاقها من خلال مختلف المواقع المتخذة، والزوايا التي التقطت بها صورها، وبالتالي

جعلها تفضي بالمقولة النهائية للعمل الروائي من جوانب عدة ومواقع مختلفة تثير لنا كل مرة زاوية من زوايا رؤية أحلام مستغامي لعالمها عبر مشاهد قد لا تمنح مفاتيحها للوهلة الأولى بل تلغم لنا حقل الدراسة وتشتت لنا مفاهيم النص بين عميق و سطحي في شتى الزوايا الظاهرة أو الخفية، وتطل على كل ذلك العالم من مواقع قد تتماثل أو تتقاطع وتختلف، لئتمنحنا تلك الجدلية النصية مزيدا من التشويق والإغراء الذي يدفع بنا إلى مغامرة البحث وتقصي المجهول، والخوض في دهاليز المكنون النصي والرحم الذي تتخلق فيه الرؤية الإبداعية. على أمل الوصول من خلال التركيب السردية الممتدة في طريق بحثنا إلى البنيات الجوهرية التي تشكل في كليتها رؤية العالم عند أحلام مستغامي التي يتحصن عملها الروائي بمناعة فنية تجعل لنصها منطلقا داخليا يلتحف الإيهام، فهو يخاطب دون أن يصرح بمكنونه، ويلمح دون أن يكشف عن خلفياته، ويورخ في سيرورته للمرحلة التي يعبرها تاريخيا وفكريا على خلفية ما يعيشه الجزائري واقعا من راهن ويومي، اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا، وعقائديا وما يختزنه من موروث ماض تاريخيا وحضاريا. كما أن رؤية هذا الواقع إبداعيا هو ما جاءت الدراسة النقدية لتبرره وتفسره من خلال معطيات نصية متحكم فيها برؤية موجهة بدقة، وبمنظور تتعدد زواياه بتعدد مواقعه المختلفة والتي نسعى لتقصيها بنويًا وتكوينيا لبنة بعد أخرى، ونبررها نصيا عن طريق المقولات التأسيسية التي ستقود الدراسة عبر مختلف التأويلات والتفسيرات، إلى تكوين فكري متجذر في الواقع الاجتماعي وراسخ الجذور لدى الفئة التي جاء الكاتب ليبلور رؤيتها في قالب روائي إبداعي.

وما البنيوية التكوينية بعد هذا إلا بحث في كيفية تكون تلك الرؤية لدى الكاتب.

وبما أن دراستنا قد قادتنا منهجيا إلى توسل استراتيجية الموقع، فلا بد أن نوضح مفهوم هذا المصطلح وسريانه في الحقل النقدي الأدبي، مستفيدين من دراسات رواد النقد الأدبي البنيوي الذين عنوا بهذا المفهوم كي نؤسس لمكانته الإستراتيجية في مثل هذه الدراسات ومن بين الذين اهتموا بدراسة " الموقع " في النقد الأدبي المعاصر وانتبهوا لخطورته على مستوى التأويل وتمظهرات الرؤى النصية: الناقدة يمني العيد التي كادت لاهتمامها بهذا المصطلح أن تؤلف فيه كتابا خاصا لشرح تداعياته وأبعاده في الدراسة النقدية وذلك

في كتابها " الراوي والموقع والشكل "، حيث تباشر البحث فيه بداية من تمييزه عن مصطلح " زاوية الرؤية " فنقول « البعض يسمي الموقع في النص زاوية الرؤية، ونحن بالرغم من تقديرنا لأهمية هذا المصطلح نفضل استعمال مصطلح الموقع (...). لأنه مرتبط بنظرة فكرية للنص الأدبي، (...) للمستوى الأدبي في المجتمع »⁽¹⁾، وعموما « فالموقع مرادف لوجهة النظر، أو الرأي، وكل شخصية أو راو أو عدة رواة، والكاتب وحتى القارئ يمكن أن يكون لهم موقع »⁽²⁾، وبعد هذا التحديد تضعنا الناقدة أمام المفهوم الوظيفي للموقع داخل النص في قولها: «إن الموقع هو دينامية تكون النص الباحث عن شكله الفني الخاص»⁽³⁾ ذلك أن « مصطلح موقع يحيل أكثر إلى الأيديولوجيا »⁽⁴⁾.

ورغم أهمية أن يتخذ كل روائي موقعا ما، فإنه لا يمكن لهذا الأخير أن يتموقع إيديولوجيا وفكريا بحيث يبرز نظرتة للأشياء بشكل صريح ومباشر لأن ذلك قد يخرجها عن إطار التجربة الروائية إلى مجالات خارجية أخرى. لذا فإن « الأديب لا يروي من موقع له، وإن كان يروي العالم من هذا الموقع، بل يروي عن الناس في المجتمع،

(1)-يمنى العيد: الراوي والموقع والشكل بحث في السرد الروائي مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط1 1986 ص33.

(2)- محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي المجلس الأعلى للثقافة جمهورية مصر العربية ط2 2002، ص 157.

(3)- يمى العيد نفسه ص34.

(4)- نفسه ص 33.

عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة (...) وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى إلا وغدا كتلة وعظية وهكذا يخون صدق التجربة »⁽¹⁾.

ولا تلبث يمى العيد أن تغوص بمفهوم الموقع في صلب هذه التجربة لتجد أن « ثمة موقع يتحكم بمنطق الترابط هذا، موقع حاضر في أثره في النص لأنه خفي. حضور الموقع في أثره هو خفاء الكاتب الروائي في النص القصصي »⁽²⁾.

وبهذا المنظور فإن القيمة الوظيفية للموقع تكمن في كونه ينظم التسلسل ويشكل تعبيراً عن نمط التفكير السائد في المجتمع، المنقول إلينا عبر النص، فيخلق لنا هذا

الموقع عن طريق تآزر البنى النصية الزمانية والمكانية والأيدولوجية الشخصية ... لعبة بنيوية تقدم في ظاهرها الإبهام، وتتبطن تعبيراً عن رؤية دفيئة، ذلك أن الموقع المهيم على النص هو موقع الكاتب الخفي.

و>> من هذا الموقع تفتح الرؤية في النص، و تتسع لتطول الصراع القائم في زمنها، وفي واقع لها <<⁽³⁾.

ويبدو من مجمل تلك الآراء أن مصطلح " موقع " مصطلح بنيوي في التحليل، أو إذا شئنا أن مكانته تتموقع في الشق البنيوي من التحليل، وهو السابق على مصطلح رؤية الذي يأتي في شكل تعبير كلي يستجمع دلالة متتاليات المواقع الجزئية في التحليل، لتكون الرؤية هي المرحلة التي تجسد رؤية العالم المحصلة من التحليل البنيوي التكويني، وكان مصطلح " موقع " إشارة إلى مرحلة بنيوية، وكلمة رؤية تتجاوزها إلى مراحل ما بعد بنيوية. فيكون هذا النوع من التحليل ضرورة ملحة خاصة إذا كان يفضي إلى كشف رؤية معينة للعالم، لا إلى معادلات رياضية تجريدية.

ليصبح الموقع بهذه الدرجة من الحساسية، >> ناقلاً لما يراه الروائي من مختلف الزوايا التي يمثلها في واقع التجربة الروائية لواقع ليس هو واقع البطل فحسب بل واقع.

(1) -يمنى العيد الرواي الموقع والشكل ص 32 .

(2) - نفسه ص 54 .

(3) - نفسه ص 59.

العالم المحيط به، أين يرتميان في آلية وعي بالذات، وينقلان من حقل رؤية المؤلف إلى داخل حقل رؤية الشخصية <<⁽¹⁾ حيث >> تنصهر كل الأفكار التي يتم تأكيدها في وعي ضمير المؤلف الذي ينظر ويمثل، أما باقي الأفكار غير المؤكدة فتتوزع بين الأشخاص <<⁽²⁾ الذين يؤكدون بدورهم هذه الرؤية عندما يدخلونها في جدلية الموافقة أو المعارضة، والنفي فتمنحها هذه الحوارية وحدة للرؤية، ووحدة للعمل الروائي بأسره.

فتستمد مقوماتها من >> صوت الشخصية الروائية التي تعد البؤرة التي تثبت زاوية الرؤية في الرواية الحوارية التي تتعدد فيها الأصوات، والصوت باعتباره

الممثل الشرعي لضمير الشخصية في الرواية هو حامل الرؤية فيها بل إن الشخصية الروائية نفسها هي في نفس الوقت رؤية سردية وتصور للعالم >> (3).

ومن هنا نلاحظ أن >> الموقع يضطلع أيضا بوظيفة أخرى وهي خلق دينامية حوارية في الرواية، وصراعية المواقف وتعارضها، كونه يرمي إلى تقطيع النص انطلاقا من رؤى الأشخاص المختلفة للعالم لجعلها على اتصال أو في صراع بعضها مع البعض >> (4).

إن فالصوت المعبر عن الرؤية الجزئية هو صوت الشخصية الروائية داخل موقعها الذي وضعها فيه الروائي، وبالتالي يتحول الموقع إلى وسط زمني ومكاني بكل ما يعتمل فيه من أحداث، وهو الوسط الذي تتحرك فيه الشخصية وتصيغ فيه حركيتها وأفكارها ورؤيتها، وتتم في خضمه أدلجتها بمنظور الراوي فيتحول الموقع الزمكاني إلى طاقة مولدة لزاوية معينة للرؤية لدى الشخصية وحقلا لفكرتها الأيديولوجية.

(1) -Mikhail BAKHTINE: la poétique de dostoevsky edition du seuil paris 1970 p123.

(2)-Ibid: P 123.

(3)- محمد ولد بو عليبة النقد الغربي والنقد العربي ص155.

(4)- نفسه ص. 177.

ليتمظهر الموقع بعد هذه المراحل في شكل تركيبية من الفضاءات يفضي كل منها إلى تاليه، فنجد موقعا زمنيا وآخر مكانيا يقودان في تآزرهما إلى رسم موقع رؤيوي إيديولوجي.

حيث يجسد المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، بينما يمثل الزمن الطاقة التي تمنح لتلك الأحداث نفسًا تصاعديا ومسارا تطوريا متناميا. فإذا كان المكان هو الحيز والإطار الذي تتفاعل داخله الأحداث، فإن الزمن هو الخط الذي يوجه منحى وتطورات تلك الأحداث.

وفي تشكيلهما للموقع الأيديولوجي نجد أن المكان يرتبط وظيفيا بالإدراك الحسي للعالم الخارجي لدى الشخصية، بينما يرتبط الزمن بالإدراك النفسي للأحداث، عبر مختلف المؤثرات والتيارات التي تشتتن بها الرواية. ومن خلال الإدراكين المعبرين

عن رؤية الشخصية والذين أتاحتها الموقعة الزمنية. نكتشف بين ناظرينا تلك الخبايا الأيديولوجية والرؤى الفكرية للشخصية التي هيكلها المؤلف، بحيث تعبر عن مواقفها المختلفة عبر مواقعها المختلفة، وعن طريق مقاطع الوصف والسرد يقوم بتحديد مواصفات كل من الشخصيات والأشياء المنظور إليها، وهو بذلك يرتب استراتيجيتها داخل المنظومة الزمنية والمكانية بشكل يحمل دون شك دلالة ما تدفعها رؤية خصوصية للعالم، بعين تلك الشخصيات من مواقعها الإستراتيجية التي منحها إياها المؤلف الذي أراد أن يوجه كاميراها من خلال كل موقع تتخذه، وبحسب زاوية الرؤية الناتجة عن ذلك الموقع المحدد، والمنظور الذي يسمح به، فتؤسس كل وضعية لطريقة فهم ونوعية رؤية، وصيغة لأيديولوجية خاصة، تشارك كل منها في إضاءة ركن من أركان هذا العالم المرئي، أو إحدى زواياه المشهدية التي ستضم فيما بعد إلى مشاهد أخرى تتآزر كلها لصنع الصورة المنشودة.

ولا يتسنى ذلك إلا إذا بحثنا في كنه هذا التركيب، وهذه الموقعة، وهذه الإستراتيجية التي ترمي في دلالتها إلى رؤية للعالم هي المرسي النهائي لهذه الدراسة. وإذا كان اختيارنا في كشف تلك الرؤية قد استقر على استراتيجية الموقع وتوسله ككاشف نهدي به إلى إحدى الصيغ التعبيرية لتمظهرات تلك الرؤية. فإن هذا الموقع يفرض علينا بحثه زمانيا ومكانيا و رؤيويًا بحيث يؤدي كل منهم إلى استكمال مسار سابقه، فنخرج من جملة تلك المواقع، ورؤاها الجزئية إلى صياغة المقولة الرئيسية المستجمعة من جملة المعطيات التي توصلت إليها كل موقعة، آملين أن تحقق لنا هذه الإستراتيجية البنيوية التكاملية صياغة متناسقة الرؤية نسعى إلى تأكيدها انطلاقًا من المواقع التي تفضي بنا إلى النموذج الرؤيوي المنشود، متوقفين عند المحطات الرئيسية التي يستوقفنا فيها المنهج البنيوي التكويني بمقولاته الأساسية، من حيث أن الدراسة البنائية لا تنظر إلى العناصر المكونة للعمل الفني كأجزاء مستقلة متجاورة، بل تنظر إليها ضمن علاقاتها التكاملية والمتناسقة في فسيفساء تتسج في كليتها رؤية شمولية ومنظور نوعي، ليس هو بالضرورة الموقف المباشر للكاتب أو رغبته تجاه حقيقة ما، بل هو إدراك لها وصورة متصورة في وعي يتمثل في بنائه الموضوعي والخارجي،

ويصوغه الذاتي والداخلي. وهذا ما نسعى لكشفه عن طريق المرور بمختلف المواقع التي تتخذها الشخصيات الفاعلة في الرواية زمانيا، مكانيا، ورؤيويًا و إيديولوجيا، والتي تتآزر في بناء الصورة النهائية لرؤية العالم عند أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها الروائية التي نسعى لاستنطاقها.

ب-البنية الدلالية La structure significative

إذ تثبت ها هنا الإستراتيجية التي سنتبعها في هذه الدراسة فإننا في نفس الوقت نؤسس لأولى خطوات المنهج البنوي التكويني، والتي تبدو سابقة على بقية الخطوات التي ستسير في ضوئها، وهي البنية الدلالية التي تحيط بالعمل الروائي بأسره، وتضطلع هذه الخطوة بالصدارة قبل بقية الخطوات لكونها تأتي مباشرة بعد القراءة الأخيرة والنهائية التي تسبق الدخول في التحليل الذي يستدعي بقية خطوات المنهج البنوي التكويني وتأتي بدورها لتؤكد الفرضيات التأسيسية للبنية الدلالية التي تفتتح الدراسة وتختتمها كونها المفتاح الذي تسيّر الدراسة بأسرها تحت إمرته، والذي يملّي على الباحث أن يعين أولا بنية العمل الدلالية التي تحكم سيرورة الدراسة من البداية إلى النهاية قبل مباشرة الدراسة، بحيث يبدو ملخصا في مقولة ترصد حركة الفعل التاريخي والحضاري والأيدولوجي في ذهن الكاتب عبر مختلف المواقع التي انطلق منها والتي يصيغها في تعبير يرصد تلك العلاقة بين الكاتب والعالم، لذا لا يمكن للناقد أن يخوض في هذا النوع من الدراسة إذا لم يدرك تلك المقولة التي تجسد أولى الخطوات التطبيقية

في هذا المنهج والتي تمثل القاعدة المحورية التي ينطلق منها التحليل البنيوي التكويني، مباشرة بعد الإحاطة النظرية برؤية العالم حيث تمد الناقد بذلك الرابط الذي يصل رؤية العالم التي يعبر عنها النص بواقع» الحياة الفكرية والنفسية، والعاطفية والحياة الإقتصادية والإجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها، النص الروائي»⁽¹⁾ وبالتالي تتدرج بقية الخطوات مثبتة استمرار تلك المقولة الرئيسية، ومجسدة للمنى الذي رسمته ومبررة من خلال مقاطع النص صحة تلك القراءة لفكرة العمل الروائي الذي بين يدينا.

بل أكثر من ذلك نجد أن البنية الدلالية تجعل من الدراسة بأسرها سبيلا يسعى خطوة بعد أخرى إلى تأكيد صورة تعبيرها عن رؤية العالم التي يشتحن بها العمل الإبداعي، بل يذهب فيها الدارس أبعد من ذلك إلى تتبع تدعيات ذلك المنهج الذي

(1) Lucien GOLDMANN Le Dieu Caché, p111.

يطالبه باستيلاء معانيها وتقصي مراحل تكوينها وإياليات تبريرها وإثباتها باعتبارها مقولة تأسيسية تجسد ارتدادا لمستوى من الوعي الجمعي المجسد بدوره في حركية الأحداث والشخصيات عبر مختلف المواقع التي تتخذها داخل العمل الروائي.

وإذا كنا مطالبين بتأسيس مقولة جامعة للنص الروائي المستغامي فإننا نجد بأن النقطة المحورية التي يلتف حولها عملها الروائي قبل أن يتفرع إلى مختلف دلالاته واتجاهاته وانزياحاته، تتجسد حسب قراءتنا في معادلة ثنائية تمثلها جدلية الارتباط والفكاك وهي جدلية ثنائية تستدعي في دلالاتها الحافة ثنائيات أخرى مرادفة لها مثل (الانتماء اللانتماء)- (الهوية والاعتراب) (التواصل - القطيعة)...

وقد اخترنا ثنائية الارتباط والفكاك لكونها تجسد في جدليتها ما يعتمل داخل الشخصيات الرئيسية الفاعلة من حيث أنها محكوم عليها بالوطنية والتمسك بكل مظهرات الوطن من موروث حضاري و تاريخي وعقائدي، ومعالم مدنها التي ترعرعت بداخلها وبقيت تسكنها بل وتطاردها أينما حلت.

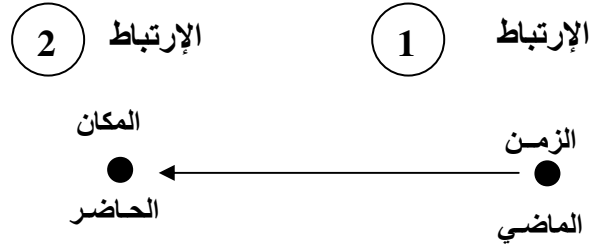
و من جهة ثانية ما أرادت تلك الشخصيات أن تنتسب إليه من معالم وأفكار ومفاهيم جديدة، أي الفكاك مما خلقت فيه بالقوة، إلى ما أرادت أن تكون عليه بالفعل وهي الخروج من وضع مفروض بالقوة إلى وضع تختلقه بالفعل.

وهو الإشكال المحوري الذي تدور في فلكه أحداث الثلاثية الروائية لأحلام مستغانمي. كما أن فكرة الارتباط تشمل كل ما هو خاص بالبطل من معالم، أي كل ما يمكن أن يرتبط به شخص ما، الشيء الذي يعزز فرص استكناه هويته، وأكثر من استعمال الوصف للتعرف على الشخصية، عمدت أحلام مستغانمي إلى ربطها وشدها إلى زمنها ومكانها وبيئتها عموماً، وكأنها تحدد لها معالم حركتها وسكونها، وفضاء نشاطها كي تمنحنا صورة أكثر حيوية وحركة وحضوراً.

كما نجد أن فكرة الارتباط هذه تشد الشخصية إلى كل ما هو زمني ماض مرتبط بوشائج تاريخية ودلالات ماضوية مركزها الذاكرة تشهد على الفكرة القدسية الأولى التي منحها التاريخ للشخصية الجزائرية. وهذا الارتباط بالماضي التاريخي يشد الشخصية زمنياً إلى الوراء، ويقيد مسارها التقدمي نحو الحاضر والراهن الذي يرتبط من جهته بكل ما هو معيش ويومي ومحسوس، بقيده المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات في حاضرها، أي أن فكرة الارتباط هنا تتحرك من الماضي الزمني إلى الحاضر المكاني الذي يمثل الحيز الراهن لحركة الشخصية، ويمكننا بشكل أكثر تحديداً القول بأن إطار الارتباط الزمني هو مرحلة تكوين الشخصية في بدايتها السكونية قبل دخول الرواية، ملتقطة كل ما من شأنه أن يخدم غرض تطور حركتها باتجاه الحاضر المتفاعل لأحداث الرواية والذي يميزه بروز الأمكنة كفضاءات للنشاط الآني التطوري التي تتحرك بداخلها الشخصية وتتفاعل فيها الأحداث المرتبطة بها والتي تحرك بدورها آلية السرد.

وبين هذين القطبين اللذين يشدان دينامية الخط الروائي من الماضي إلى الحاضر، تبدو موقعة الشخصيات الرئيسية بينهما في غاية الأهمية والخطورة من حيث تحديد زاوية الرؤية. وتثبيت كاميرا الراوي في أحد الأركان لرصد حركة الشخصيات من مواقعها، وتتبع منحى الأحداث كي تتمكن أخيراً من صياغة المنظور الرؤيوي الذي يسم

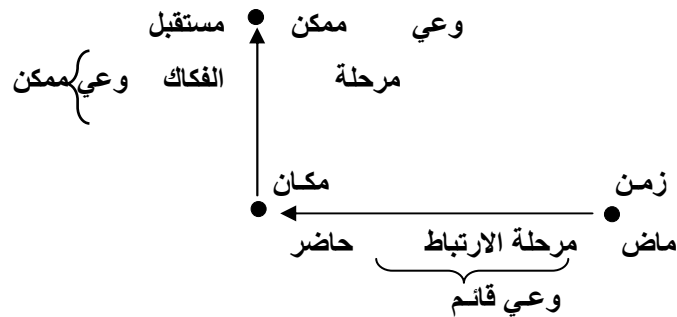
بميسمه رؤية العالم لدى الروائية، حيث يضعنا هذان النوعان من الارتباط اللذان يسير أحدهما باتجاه الآخر بازاء الخطاطة التالية.



وهذه الحركة هي التي تشكل البنية الداخلية لحركة الرواية وهي حركة أفقية تجسد الواقع والحاصل، والمثبت تاريخيا وواقعا، وهو ما يتأقلم معه الحاضر وتؤكدته أحداثه، وهذه العلاقة هي بالضبط ما أطلق عليها لوسيان غولدمان بمرحلة الوعي القائم *La conscience réelle* بينما في حركة مغايرة تماما يبدو المستقبل وحدة ثانية مستقلة عن حركة الماضي بالحاضر التي تشرحها الخطاط السابقة، أو بعيدة عنها قليلا بمسافة تماثل بعد النتائج عن المقدمات وإن كانت مرتبطة بها سببيا.

أي أن الاتجاه الثاني في العمل الروائي المائل بين أيدينا يتخذ حركة عمودية من الحاضر إلى المستقبل، وهو الاتجاه الذي يبدو في شموليته الإطار الخارجي لحركة الأحداث السائرة في اتجاه عمودي نحو رؤية مستقبلية تجسد بالمصطلح الغولدماني فكرة التسامي *La transcendance verticale* المتطلعة إلى ما يجب أن يكون أو ما يسميه غولدمان مرحلة الوعي الممكن. ومن جهة أخرى يمثل هذا الاتجاه بما أنه يسير بعكس الحركة الأفقية الأولى المرتبطة بالزمن والمكان، مرحلة جديدة يطبعها التحرر من كل تلك الارتباطات التي تشدها إلى زمنها ومكانها وواقعها، وهي المرحلة التي نطلق عليها تسمية "الفكاك" وهي الطرف الثاني في معادلتنا التي تجسد مقولة البنية الدلالية في هذا العمل الروائي: (الإرتباط / الفكاك) ويمثل هذا الإتجاه الثاني: حاضر ← مستقبل مرحلة الوعي الممكن كما سبقت الإشارة إليه ذلك أنه يمثل لحظة الإنعتاق والخلص من القيود التي طوقته سابقا. وهذا ما يؤكد حقيقة بعده عن الاتجاه الأول من حيث أنه اتجاه يمثل فكرة الإنعتاق والفكاك التي تقابل فكرة الارتباط والتقييد.

إذ نجد بأن العمل الروائي الذي بين أيدينا يبدأ بفكرة الارتباط زمنيا ومكانيا في حركة أفقية ذات رؤية واقعية تجسد ما هو كائن وواقع ومدرك في يومياتنا على أنه وعي قائم يبدأ من الماضي وينتهي عند حدود الحاضر. وفي نقطة نهاية هذه المرحلة الأفقية عند الحاضر تتغير الحركة لتؤسس لفكرة متطلعة إلى مستقبل متخيل ومأمول في مرحلة لاحقة، فيتغير الاتجاه من الحاضر إلى المستقبل متخذاً منحى عمودياً يضطلع برؤية تصحيحية للواقع، يتطلع فيها إلى ما يجب أن يكون، ويخرج بعالمه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، راسماً في كل خطوة من هذا المسار مرحلة جديدة هي مرحلة الوعي الممكن الذي تجسده فكرة التسامي أو الإنعتاق والفاك من كل قيد، فيضعنا هذان الاتجاهان المختلفان عند تركيبهما أمام الخطاطة الآتية التي تمثل مرحلتين متلاحقتين من الوعي تبعاً لمرحلتي الارتباط والفاك:



حيث يبدو الحاضر هو مركز التحول ونقطة الربط بين الحالة السكنونية للزمن الماضي ورتابة الوعي الكائن، و بين حالة الانتفاض والتفاعل التي تشتحن بها مرحلة (الحاضر /مستقبل) التي تتحرر فيها من قيود عالم الواقع.

إن هذه الحركة المتنامية من الارتباط إلى الفاك، والتطورية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وفي انتقالها من الزمن إلى المكان، تجعل من البطل شخصية متعددة المواقع وبالتالي متعددة الرؤى تشتحن كل مرة بروح جديدة وفكر جديد تبعاً لتلك الموقعة التي كرسست في جدليتها من الزمن إلى المكان، من الماضي إلى الحاضر، من الحاضر إلى المستقبل، من الارتباط إلى الفاك بعداً جديداً لموقعة أخرى ثالثة ذات طابع تجريدي هي الموقعة الأيديولوجية أو الرؤيوية التي تنسرب فيها الخلاصات الفكرية

والأيديولوجية التي تفضي إليها من الموقعتين السابقتين، باعتبار أن تلك الرؤى الناتجة عن الموقعة الزمانية والمكانية ومنظورها الذي تتوزعه الشخصيات، هي وحدات صغرى جزئية ستؤدي حتما عند اجتماعها في موقعة رؤيوية إلى تشكيل رؤية العالم الشاملة التي تحكم العالم الروائي، عبر القانون الذي يحكم الحركة التي تتخذها في التعبير عن مقولتها الأساسية التي تحملها البنية الدلالية التي تجسدها ثنائية الارتباط والفكاك.

ج- ثلاثية أحلام مستغانمي بمنظور البنية الدلالية (الارتباط /الفكاك):

نحو هذا الفكاك من ذلك الارتباط تسلك الروايات الثلاث منحى واحد هو طريق " البحث " لذا فمسيرتنا تقتضي اقتفاء آثار نموذج الآخر الذي طارده أبطال الروايات إن حقيقة وإن عبثا ووهما عليهم يحققون فيه الإنعتاق والتحرر، فتركوا عوالمهم والتحقوا بطيف كان ملاذ كل بطل منهم، ولا يفتك هذا القيد دون أن يسلك أولئك الأبطال طريقهم في البحث عن ذلك الآخر الحامل لمعنى الإنعتاق المنشود، وهو الدرب الذي سنرافقهم فيه إلى نهايته عسى أن نهتدي إلى مفاتيح جديدة وأسرار قد نكتشفها خلف هذا البناء الروائي المتنامي تؤكد ما ذهبنا إليه في مقولة البنية الدلالية.

لنصل أخيرا إلى صيغة للتساؤل، مفادها: هل نجح هذا البحث لما وضعت الكاتبة تلك الشخصيات في مفترق الطرق استعدادًا للبحث ؟

لتقرر تلك الشخصيات اختيارها لأحد طرق البحث في مسيرتها المضنية، فنتوقف مستفهمة في مسألة أولى:

- أي الطرق سنسلك للفكاك من ذلك القيد ؟

وتنتهي إلى مسألة أخيرة حول نتيجة ذلك الاختيار ومآله: أ إلى النجاح أم إلى الفشل ؟

وإذا كانت قراءاتنا المتكررة قد قادتنا إلى استخلاص البنية الدلالية التي يتحرك بداخلها العمل الروائي بأسره، فإنه يمكننا استباق الجواب عن نتيجة اختيار الأبطال لطريق بحثهم أو مسيرتهم: بأنها قد آلت إلى الفشل الذريع وهذا ما سنصل إليه في نهاية

الرحلة. إلا أن هذا الجواب يظل قاصرا قصر القراءة الأولية السطحية، والمباشرة ولا يؤدي غرضه الشافي، إذ يعوزه التبرير الدراسي والتجريبي والاستدلالي وهو الجانب الأهم والشطر الثاني من الإجابة، والكامن في الدراسة التي تلمم شتات تلك الرؤية، في إسقاط واحد يفهم و يفسر مغزى هذه النهاية المأساوية، وهي الخطوة الأخيرة في منهج لوسيان غولدمان التي يسميها: الفهم والتفسير.

ولن تصل النهاية إلى الفشل الذريع ما لم يكن هناك تصور ما للنجاح. ولن يسير ذلك البحث في اللطريق ما لم يكن هناك طريق ما. ولن يكون هناك بحث عن الآخر إذا لم يكن الانطلاق من تصور للأننا. ولن يكون هناك فكك وانعتاق ما لم يسبق بوجود قيد و ارتباط. ولن يكون هناك انحسار للعالم و خيبات متلاحقة في الواقع دون أن يتبعه تصور معين للخلاص من الأزمة في مخيلة الذات ورؤية ما لتحرير المستقبل وتصحيح الوضع. >> إن البحث نفسه، والذي يحمل الجديد مع كل نفس يردده الإنسان، هو الطريق وهو الغاية ولا شك. أن مرارة الصراع بين ما هو كائن وما هو محتمل، أن يكون بين المعرفة بالماضي، والجهل بالمستقبل هو محور البناء الروائي <<(1).

فإذا قرأنا كل رواية على حدى نحكم بأنها رواية منغلقة على نفسها لا تبشر إلا بالتشاؤم وضيق الأفق، و ظلامية المستقبل، ويحق لنا عندها أن نسأل الروائي: لكن ما هو الحل؟ (2).

فنحن سنجد الجواب حتما في النهاية إذا ما أعدنا قراءة الروايات الثلاث قراءة تأليفية فنفهم خطابها المضمن في بنائها الفني، ليتأكد لدينا أنه نظام تألوفي تخترقه رؤية موحدة كون الروايات الثلاث تفتح إحداها على الأخرى مشكلة نصا روايا موحدا يتبادل أبطاله الأدوار كلما انتهى سعي الواحد منهم إلى الفشل لنجد في هذا الانفتاح أن كل من "خالد بن طوبال" في رواية ذاكرة الجسد و "حياة" في فوضى الحواس والبطل المقنع بهوية خالد بن طوبال في رواية عابر سير: ثلاثة أوجه لبطل واحد هو الجزائري المأزوم الذي ينهض كل ما أسقطته الأزمت بوجه مغاير، والذي ما انفك يبحث له عن

هوية بشتى الطرق التي آلت كلها إلى الفشل الذي عبرت عن الثلاثية الروائية في نهاياتها، إلا أن ذلك الفشل لا يمثل على الإطلاق رؤية

(1)-غالي شكري المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ دار المعارف بمصر 69 19 ص 375 .

(2) عن مصطفى التواتي : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية لدار التونسية للنشر -المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط 1986 ص 22 (بتصرف).

انهزامية ، أو نظرة سوداوية بقدر ما نجد بين التجارب المأساوية المتعددة بصيصا من الأمل وزاوية من الرؤية المتفائلة المغربية في إشعاعها بإعادة الكرة، وتجديد البحث وبعث الرحلة من جديد.

وندرك هذه الحقيقة مرة بعد أخرى كلما أفلتنا من ربة الإيهام الذي يغشى سطح روايات أحلام مستغانمي، وهو العنصر اللامرئي الذي تتوسله الروائية لإخفاء مضامين نصها والذي نود محاصرته وكشف النقاب عنه قبل بداية التحليل.

د-أحلام مستغانمي وأسلوب الإيهام:

إن الإيهام عالم وهمي خادع تتجلى فيه الرواية بأزياء تترك القارئ فتتحول أمامه إلى حقل من المطبات والحيل لا يكاد يتفطن للواحدة حتى تنطلي عليه الأخرى، وترسيه على عتبات وهم عالم تتجدد بداخله الرواية صفحة بعد أخرى، ذلك أن طريق البحث الذي يسلكه الأبطال ليس واحدا ولا ثابتا، وإنما هي طرق توهم عند كل منعرج للحظات أن ذلك البحث قد انتهى لجدواه أو لعدم جدواه. لكن سرعان ما تجدد فينا الروائية أمل استمرار الرحلة الذي يتبدى طيفه عند كل منعطف بحيث يبعث الرحلة الروائية القادمة بلون مغاير وثوب جديد.

ولا يتوقف زحف هذا الإيهام عند أسلوب السرد أو وصف الأحداث بل يتجاوز به إلى مستوى الشخصيات الرئيسية التي تتحدد على أنها >> شخصيات حية في حالة فعل<< حيث يتميز البطل المزدوج خالد بن طوبال أو حياة أنه من النوع النامي المتواري الطبع، إذ لا تتكشف هويته للوهلة الأولى، ولا يمكن التعرف عليه إلا إذا تدخل هو نفسه كراوٍ وواصف لما يجري، بل أحيانا يرفض أن يكشف عن هويته كما فعل خالد بن طوبال الثاني بطل وراوي رواية عابر سرير الذي ظل مقتنعا في رواية فوضى الحواس وغادرنا متواریا في عابر سرير، كما يمكن أن يتجلى لنا من خلال جملة المعطيات

المنطرحة بين أيدينا في النص الروائي والمتعلقة بهذه الشخصية التي تتمظهر ملامحها من خلال أحلام يقضتها ومنامها، حالات ألمها وأملها من

(1)- غالي شكري المنتمي، دراسة في ادب نجيب محفوظ ، ص 232.

خلال تحركاتها، الداخلية والخارجية من خلال حوارها الظاهري والباطني، ومن خلال قراءة في ذكرياتها على وجه الخصوص، وكل ذلك التعرف يتم أثناء عملية القراءة الكاشفة، والمسئلة بعناية على نقاط ارتكاز النص المروي باعتباره استراتيجية للقص، وهي قراءة ترمي أولا وأخيرا إلى الوقوف على مكانن عنصر الإيهام في مختلف إحالاته التي لا تخرج بحال من الأحوال عن حقيقة أن >> الرواية تقص بواسطة مغامرات أفراد وحكاية تحركات مجتمع بأسره<< (1) لأن النص إذا رشح عن شخصياته بطلا رئيسيا يتحدث بلسانه، فإن هذا الأخير مدفوع بإرادة مجتمع يبث خطابه فيه كأحد مرشحه ليحمل معاناته ومأساته وعميق أزماته، ذلك أن >> البطل رغم فردانيته في الرواية فإن ذلك ليس تركيزا على الفردية ولكنه تلخيص فني للجماعة، ليس الأنا المعتزة بذاتها ولكنها التخليص الروائي لنحن<< (2).

ولم يبق لنا بعد هذا سوى مباشرة التحليل البنيوي التكويني الذي أردناه لدراستنا، وبالطريقة التي قرأناه بها والروح التي نستنشق بها أدبنا الروائي وننفثه زفرات تدرك بحرائقها خلفية تأزم المشاهد الروائية التي سنعيشها.

- (1)- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد انطونيوس مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان ص 77.
(2)- صبري حافظ استجداء الحقيقة ضمن مجلة افريل ماي 1966 نقلا عن مصطفى التواتي دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص 40.

أولاً: الموقع الزمني :

عندما نقرأ النص الروائي المستغانمي يتناوبا منذ البداية إحساس بأن الراوية تضطلع مسبقا برؤية نوعية ومنظور خاص تجاه عالمها الروائي الذي يحمل إلينا خطابه عن طريق شخصياته، حركة وسكونا، ظهورا واختفاء.

وبالتالي فمنظور أحلام مستغانمي ورؤيتها للعالم تبرزه استراتيجيتها في موقعة شخصياتها داخل بيئتها، أي في فضاءاتها المكانية التي نرصد من خلالها حركاتها في عالمها من جهة، وضمن مساراتها الزمنية التي تغرف من ماض ينشط حركة الحاضر ويتسلح به المستقبل من جهة ثانية.

فتنتج من خلال تلك الموقعة زاوية معينة للرؤية هي التي تحرك وتدفع الشخصيات إلى أرض الأحداث وصراعية المواقف، ويتجلى ذلك من خلال عملية الاختيار المتمثلة في انتقاء الروائية لأماكن بعينها، وأحداث دون غيرها، فتتجلى من خلال تلك الاختيارات رؤية صاحبها التي تتفرع زمنيا إلى ثلاثة أقانيم:

* رؤيته وموقفه من الوقائع الماضية.

* رؤيته وموقفه من الواقع اليومي الذي يرتسم من خلال أحداث الحاضر.

* رؤيته للمستقبل من خلال جدلية الصراع التي يشحنها عاملان أساسيان هما:

أ - اتجاه الذاكرة الخاص بكل ما هو ماض تختزله الذات وتعود إليه باستمرار.

ب- اتجاه الحلم وحتى ذلك الخاص باليقظة، الذي يكون ملجأ للذات كلما حاصرتها خيبات الماضي الذي حملته إليها الذاكرة، ونكسات الحاضر التي تحملها إليها يومياتها، فلا تجد من سبيل سوى الارتقاء في أحضان الحلم إن نوما وإن يقضة لتشكّل عالما متوازنا بداخلها توكله إلى المستقبل المجهول الذي تشيده في أوهاما. أما ما يمكن قوله بخصوص عنصر الزمن في الرواية فقد << اتفق النقاد على أن الرواية فن زمني >> (1)،

وهذا الزمن بالذات >> ليس له وجود مستقل نستطيع استخراجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل

(1) ادريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط 2000 ص161 الرواية كلها، ولا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، فهو يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة (...) لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى >> (1) ومن أبرز تلك العناصر، الشخصيات بالطبع، والتي تفعل وتتحرك داخل الزمن، بل وتتصرف فيه فتحوله إلى تاريخي وواقعي خارجيا، كما تسترجعه داخليا عن طريق الذاكرة التي تمزج بين الماضي والحاضر، هذا الماضي الذي يظهر على أنه >> جزء لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا على غير نظام أو ترتيب (...) فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية، ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله، وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة مهمة القارئ لا الراوي >> (2) لذا نجد أن الروائية تتابع كل شخصية من شخصياتها حتى في منعرجات حياتها اليومية، وفي نفس الوقت تدخل هذه الحياة عناصر ماضوية، >> وهي عناصر متكررة من الماضي إلى الحاضر في شكل عادات وروتين يتكرر كل يوم تعطي إحساسا بالاستمرار و الديمومة >> (3).

وهذا ما يجعل الرواية بأسرها تسبح في هذا الفضاء الزمني الذي يصاحب القصة في تكوينها ويمنحها إيقاعها الخاص >> فالزمن في الرواية ليس وعاء قياسي فارغا وبالتالي ليس وعاء موضوعيا وإنما هو محتوى، إنه مجموعة أفعال وتفاعلات، ومواقع أنجزت أو مشروع للإنجاز، وبذلك يكون الزمن بعدا ذاتيا لا ينفصم عن ذات الإنسان، وخطورته تعود لكونه كامن فينا في نفس الوقت >> (4).

ونظرا لاتساع مفهوم الزمن في الرواية وتشعبه سنعمد إلى نوع من التقسيم

يضمن لنا تمايز الأزمنة داخل الرواية، والابتعاد عن كل لبس، لنجد بأن الزمن على

(1) -سيزا أحمد قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ص27 .

(2) -نفسه ص:31-32..

(3) -نفسه ص:33 (بتصرف) .

(4)-مصطفى التواتي دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص:57.

اتساعه تمثله ثلاثة أزمنة متوازية داخل الرواية، ولكنها مختلفة في طبيعتها ووظائفها وهي:

أ- زمن الكتابة: وهو زمن خارج في طبيعته عن عملية الكتابة نفسها حيث لا يمثل سوى زمن الخلق أو الإبداع إذ يتيح لنا إمكانية وضعه في سياقه التاريخي والاجتماعي والفترة الزمنية التي كتب فيها، مما يمنحه شخصية وهوية مرحلية تختلف عن كونه كتب في مرحلة سابقة أو لاحقة من جهة، ومن جهة ثانية يمنحه سياقه التاريخي الذي خلق فيه، روحه الواقعية المحملة بجملة الظروف والدوافع التي أتاحت خروجه إلى النور، إذ لا يمكن تصور عمل سرمدى يقع خارج التاريخ ولا يخضع لأي سياق زمني أو مكاني مهما كان مغرقا في التجريد والخيال.

وفي هذا الشأن يتدخل غولدمان ليخبرنا بـ>> أن عالما خياليا غريبا تماما في ظاهر التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن مثلا، يمكن أن يكون ممثلا في هيكله لتجربة مجموعة اجتماعية معينة أو على الأقل، مرتبط بها بشكل ذي مدلول <<(1).

وهذا ما يجعلنا نؤطر العمل الروائي الذي بين أيدينا داخل سياقه التاريخي المرتبط بشكل جذري بالعشرية السوداء التي أفرزته وذلك بين تاريخي 1993 و2003.

ب- الزمن الخارجي: وهو زمن الأحداث أو زمن الوقائع الذي يوهم بحقيقة ما يرويه من أحداث ولا سيما عند ارتباطه بحقبة تاريخية بعينها، وهو الزمن الذي يختاره الروائي مسرحا لأحداث رواياته واضعا في الحسبان التحولات الهامة المقترنة بهذه الفترة.

ج- الزمن الداخلي: وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية في الرواية، وإذا كان الزمن الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة (2).

(1)- لوسيان غولدمان مسرح جنى ضمن مجلة العلوم الاجتماعية بروكسل عدد 3 , 1969.

(2)- مصطفى التواتي دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص119.

أي أنه زمن الديمومة المستمرة الذي لا يخضع لقياس أو تحديد، فهو زمن دائم الجريان والتكون، وهو الذي سنعمل عليه أكثر لكونه مرتبط بكيان الشخصيات بحيث يسري في مختلف حركاتها وسكناتها انطلاقاً من مواقعها المختلفة.

وتتكشف لنا الأهمية البالغة للزمن الداخلي عندما يلفتنا إليه برغسون في معرض حديثه عن اللحظة الدائمة أو ما يسمى بالديمومة تلك اللحظة السرمدية في الزمن التي يقول بشأنها: >> إنها ليست وحدة ولا تعداداً، وإنما هي تواصل لا يتجزأ، وخلق مستمر وتدفق من الجدة لا ينقطع (...). فلنعد للحركة حركيتها، وللتغير سيولته وللزمن ديمومته<<(1).

فالديمومة إذن تمثل الحياة الزمنية الداخلية للشخصية الروائية لكون هذا الزمن ليس تركيبية من الأزمنة تم تجميعها، بل هو نمو للزمن الممتد في غير انقطاع إذ لا تمثل فيه مفاهيم الماضي، الحاضر، المستقبل سوى محطات مؤقتة سرعان ما يطالها التغير تبعاً للمواقع التي سيعبرها في إستراتيجية الروائي.

وهذا التعايش التكاملي بين الأزمنة هو ما يعرفه ميشال بوتور بأنه >> توافق سلسلتين زمنيتين أو أكثر في الرواية ماضي + مستقبل، مثلما تجمع الأصوات في المقطوعة الموسيقية<<(2). وخارج زمن الكتابة الروائية بقليل نشهد تعالق المحطات الزمنية الثلاث في أولى روايات أحلام مستغانمي: ليخاطبنا راويها الذي ألبسته في هذه الرواية لقب خالد بن طوبال قائلاً >> ربما غدا أبدأ الكتابة حقاً.. أحب دائماً أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى<<(3).

وكلمة >> غمزة<< هنا تختزل العمل الروائي بأسره والذي يستمد روحه من التاريخ ليكون غمزة لذاكرة أخرى جديدة قد تعيد قراءته بوعي جديد ينهل من تاريخه المجيد ليجدد المسيرة. لكن ماذا عساه يكون هذا التاريخ الذي تريد الكاتبة

(1) HENRI BERGSON:La pensée et le mouvement 3eme edition presse univestaire de France1966p9

(2) -ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة ص 98 .

(3) -أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1993 ص 29.

أن تقيد بها عملها كما أخبرتنا على لسان الراوي ؟ لتأتينا إجابتها على لسانه مرة أخرى >> غدا سيكون أول نوفمبر.. غدا ستكون قد مرت على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..

أشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئاً مدهشاً لن أمزقه كالعادة.. أستيقظ الماضي الليلية داخلي مركبا يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة <<(1).

لينشطر بنا الزمن الداخلي بهذا المنظور إلى زمنين تخيليين يدفعان أحداث الرواية إلى مختلف أبعادها وأغراضها وهما:

أ- **زمن القص:** وهو زمن الخطاب الروائي الذي يقوم عليه سرد الوقائع والأحداث التي تتفاعل داخل الرواية وقصص شخوصها وأساطيرهم الشخصية.

ب- **زمن الأحداث:** أو زمن الوقائع وهو الخاص بالماضي المحكي الذي ترويه الرواية والمتجه إلى التاريخ الماضي ليروي أحداثه، وله قدرة على الإيهام بالحقيقة، ولا غرابة أن ينفتح الزمان على بعضهما البعض بواسطة عنصر فني له موقعه الخاص في سيرورة السرد هو " الذاكرة " لينفتح زمن القص على ماضي الراوي ومحيطه تذكرا فيقتحم بهما ساحة الأحداث في زمن الوقائع.

وفي إطلالته على زمن الوقائع لا يشكل زمن القص الذي تشحنه الذاكرة كسرا في مسار القص نفسه كما لا يشكل انقطاعا في الزمن الواقعي للراوي بل إن عنصر الذاكرة الذي يقتحم به زمن القص زمن الأحداث دون أن يحدث فيه شرخا أو انقطاعا، قد جاء ليحول هذا الزمن الذي يكلمنا منه الراوي إلى شكل من أشكال زمن القص.

أي أن زمن الوقائع يندرج ضمن زمن القص بواسطة هذه الذاكرة التي تمنحه بعدا قصصيا قصد تكثيف دلالاته الإيحائية التي توهم بواقعية الأحداث المروية وتلبسها حلة درامية ومأساوية خليقة بمقامها السردي.

(1) -ذاكرة الجسد ص29 .

داخل الإطار التاريخي الذي اختارت الكاتبة التعاطي معه، لتختزل لنا الكاتبة كل تلك الأزمنة بمختلف أنواعها تحت تأثير الذاكرة في زمن واحد أصبح يسمى بزمن

الشخصية التي يأخذ معها عنصر الزمن صيغة الديمومة التي تحدث عنها برغسون من قبل.

وما يتميز به زمن الشخصية هذا عن بقية أنواع الزمن التي تشهدا الرواية من زمن الوقائع وزمن القص وغيرهما هو الاستمرارية والسرمدية وعدم الانقطاع، وما يهم أكثر هو ارتباطه بالشخصية، وبالضبط دوره الهام في تحديد موقعها الزمني، أين يبرز عنصر الذاكرة كمكون أساسي في زمنية الرواية وشخصياتها عن طريق ما يسميه تودوروف بزمن الاسترجاع الذي يتحدد بكونه >> ذلك الزمن الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيل <<(1).

وفي هذا الاتجاه نجد أن أولى روايات أحلام مستغانمي تحمل في عنوانها كلمة " ذاكرة " مما يعني أن الخطاب الروائي المنضوي تحت هذا العنوان قد اضطلع منذ البداية بحياسة هذا النوع من الزمن الذي ينطلق من داخل الشخصية ليعانق كل الأزمنة الممكنة.

وهكذا سيكون له دون شك شأن كبير في تحديد الرؤية المنشودة، وبالتدقيق فإن ما نسعى إليه من خلال الزمن الداخلي للشخصية والذي تمثله الذاكرة أحسن تمثيل هو تناوله من حيث جانبه المتعلق >> بأهمية الذاكرة في استرجاع الماضي وتعلقه بالحياة النفسية للشخصية وعرضها من منظور الشخصية لا من منظور الراوي <<(2).

(1) -تزفتان تودوروف <<الشعرية >>ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة , دار تويقال للنشر الدار البيضاء 1990ص47.

(2) - سيزا أحمد قاسم بناء الرواية ص 34.

حيث >> يتم اللجوء إلى ذاكرة الشخصية لعرض الاسترجاع (زمن الاسترجاع)، وتعيد للصور الماضية صفة الحضور والديمومة وذلك من خلال عرض حياة برمتها من خلال اللحظة الحاضرة الواحدة <<(1).

غير أنه في العمل الروائي الذي بين أيدينا لم يتم استعمال الذاكرة كألية سردية فحسب كما يشير إليه النص السابق، وإنما تم اللجوء إليها كملاذ من الواقع وبلغته زمنية أدق، نقول أنه قد تم اللجوء إلى زمن الذاكرة هروبا من زمن الواقع وتوحشه، فالبطل مشدود باستمرار إلى الخلف بعدما أصبح شده إلى الأمام غير ذي جدوى، فنجدده يبدي تحسره على الماضي المجيد الحافل بالمفاخر والسباح في المجد، هناك أين انبتت الذات على مقوماتها الأصيلة >> بينما يجد في الحاضر رمزا للخراب والتحول السلبي <<(2).

وما إن يتكئ الراوي على مستراح ذاكرته حتى تسترسل الرواية في دغدغة ماضيه بعيدا عن صخب حاضره: >> خمسة وعشرون سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير تفكير حنين، لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره كان أنا بغربته، و بحزنه وبقهره .. وها أنا ذا اليوم في غربة أخرى وبحزن آخر وبقهر آخر ولكن بربع قرن إضافي كان لي فيه كثير من الخيبات، والهزائم الذاتية <<(3).

لتكون الذاكرة إضافة إلى بعدها الزمني الشائق بدراميته ومأساوية هي العنصر الصاهر لكل أزمنة الرواية داخل الشخصية، فتصبح الذاكرة عند أحلام مستغانمي آلية فريدة من نوعها توظفها في ثلاثيتها الروائية لتحقيق الشطر الأول من جدلية الارتباط والفكاك التي يتحرك بداخلها النص كما أشرنا إليه في البنية الدلالية.

(1) - سيزا أحمد قاسم بناء الرواية: ص 34 (بتصرف).

(2) - إدريس بويبة الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطارص، 173.

(3) - ذاكرة الجسد ص 72.

1-جدلية الارتباط والفكاك في أزمنة الخلود والديمومة الماضوية (الوعي القائم)

أ- في زمن الذاكرة :

تأسيسا عما سبق نجد بأن الذاكرة عند أحلام مستغانمي لم تعد آلية زمانية فحسب بل سلاحا فعالا غرضه الفكاك من الوقائع، لتتوالى مشاهد الهروب منه تباعا، وكأن زمن الذاكرة عندها كان مركب الإقلاع من أرض الواقع الجدباء، وفجوة الالتحاق

بالفردوس المفقود لما استحالت معاشة أهل هذا الواقع، و يال شساعة الفرق بين ما كان وما هو كائن : >>...في السنوات الأولى، من الاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبته ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين أناس كانوا يوحون بالاحترام، أكثر مما يوحون بالشفقة.. كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير. اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء، في جيب سترتك وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي له <<(1).

وفي منحى يتجه إلى الفكاك من الواقع وحصاره لا تبدو فكرة الهروب مجرد اختيار اختاره الراوي / البطل خالد بن طوبال، بل تبدو فعلا لا إراديا جراء ما تقاسيه الذات في يومياتها، حيث نجد أن انقلاب توازنات الواقع وتناقضات المجتمع وتغيره يقصي البطل تدريجيا خارج التاريخ والواقع، و يتجاهل جهوده، ويلقي به على هامش الأحداث فيحتضنه عالم اللامبالاة وعدم الاكتراث بواقع المجتمع وقيوده >> مما يجعل إلحاح الذاكرة أشد ومحاولتها لفرض وقائعها أقوى <<(2).

وهذا الإقصاء يرمي بالبطل خارج عالم الواقع بل خارج منطق زمن الحاضر، فيتسلل إلى نفسه الشعور بعدم الانتماء لهذا الزمن فيصرح معاتبا نفسه على وجوده وموقعه فيه: >>ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة،

(1) -ذاكرة الجسد ص 84-85.

(2) -وليدأوبكر فطام الذاكرة في روايات جبرا إبراهيم جبرا "مجلة الأقلام" بغداد العدد رقم 12, 1986ص31. والسيارات الفخمة، والبطون المنتفخة <<(1)، وكأن زمن الذاكرة في تنقله من الماضي إلى الحاضر يضع البطل في موضع مقارنة بين الزمنين مما يزيد من غربته وفراغه، الروحي الذي لا يجد من سبيل لملئه سوى بالرجوع لزمن الذاكرة كملاذ أخير، لتتحول نظرته للحاضر من هذا الموقع نظرة قطيعة تامة تضعه وجها لوجه أمام هؤلاء البشر الانتهازيين والمستوحشين الذين لا يكون وجوده بينهم سوى وجودا مفتتا، ومنحلا يقصيه إلى هامش اللامبالاة وعدم الاكتراث، اللذان يمثلان شكلا من أشكال الانتحار الوجودي

وانسحاب الذات التي حلت في غير محلها >> أنا الهيكل المفتت الأطراف، الأخيرة الذي بقي من ذلك الزمن الغابر <<(2).

وذلك الامتداد الزمني الغارق في التاريخ الغابر هو ما يجعل ذلك الجسد المفتت الذي تتقاذفه الأزمنة الواحد تلو الآخر جسدا خلق للخلود والأبدية، وعدم الفناء، وهذا بالضبط ما يمثل الدور الروحي الخفي الذي يضطلع به التخيل و فضاءاته الروحية في زمن الذاكرة، أي أن البطل يجسد في هروبه إلى ملاذ الذاكرة صيغة من صيغ البحث عن الخلود، وما النص السابق الذي ورد على لسان البطل إلا دليل على ذلك أي أننا إذا توقفنا عند قوله أنه " الأخير الذي بقي من ذلك الزمن الغابر" نجد أنفسنا إزاء إنسان هو الأخير من مخلفات العهود الماضية يقف وقفة شاهد على التواريخ ويحق له من ذلك الموقع أن يقارنها بالصورة التي رأيناها قبل هذا النص، كما يوليه موقعه هذا مرتبة يضطلع فيها بتقييم التواريخ وموازنتها، فيسقط من ميزانه أزمنة ويعلي ويمجد أخرى، وكل ذلك بفضل ما تمنحه إياه الذاكرة من خبرة جاءت لتخلد وجوده عبر الأزمنة.

(1) ذاكرة الجسد ص 85 .

(2) نفسه ص 320 .

ب- في زمن الأسطورة:

ولعل ما زاد موقعه من السرمدية والخلود تأكيدا هو اسم البطل الراوي الذي اختارت الكاتبة أن يكون " خالدا " تأكيدا وتجسيدا لذلك الدور، ليتماهي وجوده الخالد مع كل رمز أسطوري، وكل مدينة عريقة، وكل حقبة مضيئة يحط رحاله بها >> يبدو لي حبا قصة أسطورية أكبر منك ومني، شيئا ربما كان مقدرًا مسبقًا منذ قرون منذ.. كانت قسنطينة تدعى سيرتا <<(1).

فإذا كان وجوده الحاضر يستمد خلوده من زمن قرر له فيه مصيره منذ حضارة قسنطينة الرومانية " سيرتا " فإن الإحساس الداخلي يمنحه خلودًا تخيليا سرمديا لا يحده زمان ولا مكان. وهو التيار الذي يمتد ساريا حتى رواية فوضى الحواس أين

نجد البطله الراوية " حياة " تصف ذلك المد الأسطوري للعشيق الأزلي الأبدي الذي ارتمت في أحضانه بقولها >>إحساس ما كان يقول لي أنني في زمن ما أحببت رجلا يشبهه، أو إنه يشبه تماما رجلا سأحبه يوما<< (2) .

وفي تتعدد وسائل خلود هذا البطل من أساطير الأماكن والمدن تارة إلى استعارة خلوده من الأساطير القديمة التي يتماهى وجوده معها تارة أخرى، تتكون روح خالد بن طوبال وشخصيته بحيث تصبح امتدادا لتلك الرموز، ولكن إكسیر الخلود هذه المرة ليس ذاكرة المكان، ولا الإحساس الداخلي العميق ، لأن القاسم المشترك بينه وبين الشخصيات الأسطورية التي يتماهى معها في كثير من الأحيان هو الألم والخيبة اللذان يمنحانه سبيلا آخر للهروب، وملاذا متجددا لنشدان الخلود. إذن فالهروب إلى الذاكرة لم يكن لينتهي عند الذاكرة وإنما كان مقصده الخلود، فكل هروب من زمن الواقع هو هروب إلى زمن الخلود الذي يتوسل للوصول إليه عنصر الذاكرة أو عنصر الأسطورة اللذان يمنحان الذات كل مرة شكلا جديدا من أشكال الاستمرار واللاتناهي، أو العيش في اللازمن باعتباره منتما لكل الأزمنة، فلا غرابة إذن لو وجدناه

متمثلا بشخص بطل ملحمي مأساوي كزوربا كما لاحظته عشيقته حياة ذات مرة:

>> فيك شيء من زوربا.. شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسق<<(1)، ليجيبها >> يمكن أيضا أن تضفي كذلك أنني في سنة وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقي شيئا من وحدته.. من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم<<(2) وهاهو يستعير بشخص زوربا خلودا كان قاسمهما المشترك فيه الألم والهزيمة، والخيبة، أمام خراب العالم الذي أصبح في إحدى أعظم لحظاته وأغمضها جميلا على نحو متميز>>... في ذلك الزمن الذي كنت تجدين فيه شبيها بيني وبين " زوربا " الرجل الذي أحببته الأكثر حسب تعبيرك، والذي كنت تحلمين بكتابة رواية كروايتيه، أو حب رجل مثله (...). جعلتني أعشق الخراب الجميل (...). هاهو ذلك الخراب الجميل الذي حدثني عنه يوما بحماس مدهش<<(3). وإذا كانت نهاية زوربا البطل

(1)-ذاكرة الجسد ص 212.

(2)-أحلام مستغانمي رواية فوضى الحواس الطبعة الخامسة دار الآداب بيروت 1997 ص66

الإغريقي ما علمنا مأساوية، فإن بطلنا في رواية ذاكرة الجسد خالد بن طوبال قد تماهى معه مأساويا حد التطابق، حيث بلغت مأساته في عالمه بعدا أسطوريا، واختار للفكاك منه الإعتاق في فضاءات أساطيرية وانغمس فيها بكل ما يحمله من مأس عالمه عسى أن يجد لها شفاء هناك، هذا البطل الذي تحولت انتصاراته مثل زوربا إلى هزائم، بينما حول هو هذه الهزائم التي اتخذت عنده بعدا أسطوريا إلى منابع للخلود.

ج- في زمن الشخصيات التاريخية الخالدة:

وهو ملاذ آخر تلتجئ إليه ذات البطل لأنه يحمل إليها بصيصا من النور يمنحها أمان الابتعاد والفكاك من هذا الواقع الذي لم تعد طرفا فيه.

كما أنه تمثل آخر للاستمرارية والديمومة في زمن شخصيات تاريخية خالدة في أذهان الأمة، وصانعة لأمجاد هذا الوطن. وفي هذا الزمن بالذات (زمن الشخصيات التاريخية)، يتأزر كل من الزمنيين السابقين: زمن الذاكرة والزمن الأساطيري، فإذا كان الأول يغرف من التاريخ المجيد الحافل بكل الأحداث والمناسبات والرجال، والثاني

(1) و(2)-ذاكرة الجسد ص 139 .

(3) -نفسه ص 466-465 .

زمننا للخلود يمنح وسام الأبدية والديمومة لكل زائريه، فإن هذا الزمن الثالث يوحد الزمنيين السابقين في رجالات الثورة وعظماء تاريخ الجزائر، حيث نلمس ذلك التأزر بين عظمة زمن الذاكرة وملحمية زمن الأساطير في شخص رجل انفراد بكل الألقاب التي يمكن أن يتقلدها الإنسان عبر تاريخه، فهو المجاهد والشهيد والرئيس والأب والرمز... الذي جائتنا به رواية فوضى الحواس إن لم نقل أنها جاءت لأجله لكون أحلام مستغانمي قد أهدت هذه الرواية إلى روحه الخالدة إنه محمد بوضياف الذي أصبح في هذه الرواية امتدادا للتاريخ بل أصبح هو التاريخ نفسه >> منذ خطا على تراب الوطن أصبح اسمه هو التاريخ، أليس التاريخ " هو ما يمنع المستقبل من أن يكون أي شيء؟" الآن لم يعد له من عمر >> (1). وكان هذه الشخصية عند ما وطأت تراب الوطن اكتسحت ماضيه ومستقبله، فمنعتها معنى، لأن هذا القادم من الماضي أين صنع تاريخ وطنه بأكمله جاء إلى زمن الحاضر ليزرع مستقبلا مشرقا في قلب أمته، بل أكثر من ذلك ليمنع

المستقبل من أن يكون أي شيء غير ما أراده هو، وبالتالي يصنع لنفسه عمرا جديدا كأحد رموز الحاضر والمستقبل بعدما حسم ماضي البلاد وتاريخها لصالح شعبه رفقة ثلة من أعظم الرجال صانعي تاريخ الجزائر >> لقد أصبح له أخيرا عمر أحلامه (...). الآن في هذا العمر هو يتعلم المشي من جديد على تراب وطن لم يمش عليه يوما بحرية ولا أمان >>(2). فيكاد هذا التصوير السرمدي أن يجعل هذه الشخصية التاريخية نبيا قادما من حلم شعب بكامله كي يحقق آماله التي لم تكن تنتظر إلا قدومه: >> هاهو.. بوضياف يأتينا مشيا على الأقدام، مشيًّا على الأحلام فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنية، وجيل لم يسمع باسمه قبل اليوم ولكنه يرى في قامته، تاريخ الجزائر في عظمتها الخرافية >>(3)

(1) و(2) فوضى الحواس ص 240 .

(3) نفسه ص 243 .

وما يكاد هذا المهدي المنتظر ينزل على تراب الوطن حتى يبعث الألفية في الحلم الذي يستيقظ فجأة من لا شعور هذا الشعب >> قطعاً، منذ الأزل كنا ننتظر بوضياف.. دون أن ندري >>(1).

غير أن ما نلاحظه عبر هذه الأنواع الثلاثة للزمن الداخلي التي سميناها أزمنة الخلود والديمومة في كل من الذاكرة، والأسطورة، والشخصيات التاريخية، أنها أزمنة كلها ارتباط بالتاريخ، وشد إلى الماضي الذي يصر على دخول زمن الحاضر ليخط معالم المستقبل، فقد رأينا في زمن الديمومة الخاص بالذاكرة بأنه لجوء قهري إلى التاريخ الماضي و التمتع فيه و الانغماس في أحداثه، و موازنة قيم عالمه، مع نظائرها من عالم الحاضر، وقد رأينا صاحب هذا الزمن المائل في شخصية خالد بن طوبال، شخصا مقصى من زمنه، إذ لا مكان له بين بشر هذا العالم الذي قذف به إلى طيات زمن الذاكرة، وذاكرة زمن كان مفخرته التي طالما حن إلى الإنعتاق فيها إلى الأبد.

لكن زمن الذاكرة والمفاخرة قد انتهى، وحلم الانقطاع إليه والارتقاء في أحضانه لم يعد سوى ضربا من الهروب العبثي إلى المستحيل، والحلم الخرافي، والسعي الواهم الذي لا وجود له إلا في الذاكرة والحلم لا خارجهما.

وكأننا بزمن الذاكرة ذاك ينتحر أمام ناظرينا على عتبات زمن الحاضر المتناقض والساخر بقيم كان لها وزنها قبل هذا الزمن الذي انقلبت فيه كل الموازين التي عرفت من قبل، لتصبح آثار الزمن الماضي خزيا ووبالا على أهلها، كما حدث مع بطلنا خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد الذي يخاطب نفسه >> اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعذر عن ماضيك <<(2) لينتهي زمن الذاكرة،

(1)- فوضى الحواس ص244.

(2)- ذاكرة الجسد ص 84-85.

والارتباط بالماضي إلى الانتحار تماما كما انتهى زمن الديمومة في الأسطورة والذي تمثله نهاية زوربا الذي خلص مشوار انتصاراته وأحلامه إلى الهزيمة والانهيار فلم يكن له من سبيل إلا الانتشاء بذلك الطعم الذي تحول في أقصى درجات مرارته إلى لذة من السكر بالهزائم، والمأساة التي أصبحت مدعاة للترنم و الانتشاء فمنح انهيار عالمه على تلك الشاكلة طعم اللذة النابع من عمق الألم، وهذا ما آل إليه مصير البطل خالد الذي توسمت فيه عشيقته "حياة" في الرواية وجود >> شي من زوربا .. شيء من قامته .. من سمرته.. وشعره الفوضوي << (1) ليؤكد لها هذه الحقيقة بامتلاكه صفات نفسية مطابقة أخرى أكثر عمقا كأن يكون >> في سنة وفي جنونه، تطرفه وأن في أعماقه شيئا من وحدته.. من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم <<(2).

لتواصل عنه حياة رواية النهاية المأساوية لزوربا >> وهل تذكر قصته وسط ما يسميه الخراب الجميل، إنه شيء مدهش أن يصل الإنسان بخيبته وفجائعه حد الرقص إنه تميز في الهزائم أيضا <<(3).

وهو التميز نفسه الذي طبع النهاية التي آل إليها زمن الديمومة الخاص بالشخصيات التاريخية التي اختزلها شخص بوضياف الذي اغتليت باغتياله أحلام الجزائريين التي انتظرت التحقق بقدومه الذي كان في حد ذاته انتصارا سرعان ما تحول في نهاية زورباوية إلى هزيمة , وخيبة أخرى.

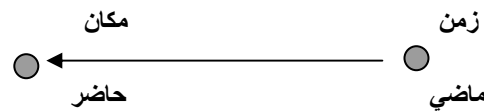
>>...وكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتال أحلامها (...). وكان علم الجزائر الموجود على المنبر قد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا, جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم <<(4). وهكذا فالى نفس المأل انتهت أزمنة الديمومة الثلاث التي كانت في مجملها, وجها للزمن الداخلي المستمر والسرمدي للشخصية, والذي يمثل زمن الارتباط بكل ما هو تاريخي وماض يتم اللجوء إليه

(1) و(2) ذاكرة الجسد ص 139 .

(3) نفسه ص 140 .

(4) فوضى الحواس ص 337 .

كلما انحسر زمن الحاضر وضاعت أفق عالم الواقع حيث مثلت نهاية زمن الارتباط التي توزعتها عدة أوجه لنهاية مأساوية واحدة، هي الفشل والهزيمة، نهاية حقيقية لزمن الوعي القائم أو الواقع الذي تمثله السيرورة الزمنية الأفقية التي تستمد حركتها المتوجهة من الماضي الزمني إلى الحاضر المكاني:



من عدة منابع مثلت لدينا الأزمنة الثلاث لكل من الذاكرة, والأسطورة , والشخصيات التاريخية وكلها جسدت في إرتباطها بالحاضر وتوجهها نحوه سعيا خائبا, ونهاية مأساوية بمجرد عودتها إليه لتنتحر على أبوابه وبنفس الطريقة .

وهذه هي النهاية التي أعلننا عليها أنفا لفكرة الارتباط وبالتالي للوعي الواقع الذي يمثله الاتجاه الأفقي للزمن الممتد من الماضي إلى الحاضر, حيث استحال عند الوصول إلى عتبات الحاضر, الارتباط بالماضي والعيش به في هذا الزمن الراهن, أو حتى اللجوء إليه كملاذ من ويلات هذا العالم, لأن هذا الملاذ الوهمي والتجريدي سيحوله

الوعي القائم أو الواقع بأحداثه وتقلباته إلى وعي زائف مستحيل Une conscience absurde بتعبير غولدمان وبالتالي سينتهي حتما إلى الفشل الذريع والنهاية المأساوية. وكما انتهى , الارتباط بالماضي : تذكرنا , وأسطرة , واقتداء بعظماء التاريخ إلى الفشل والهزيمة بمجرد وصوله إلى الحاضر،ينتهي في نفس اللحظة زمن الحاضر بكل تفاصيله المعقدة والغريبة بالنسبة إلى البطل، ليصبح هذا الواقع المضاد للبطل مقبرة للذاكرة ولأبطال الأساطير وعظماء التاريخ الذين يفتقدون في هذا العصر الذي أصبح العيش فيه بكل تلك القيم الماضوية التي قدم بها البطل، ضربا من الوهم والاستحالة وتتأكد عبثية الوعي القائم للبطل وسعيه الخائب الذي ضبطنا حركته في ذلك الاتجاه الأفقي من الماضي إلى الحاضر , عندما يتخذ منحى القص حركة عمودية تتجه إلى المستقبل وتقوض بذلك آخر احتمال في الارتباط بالواقع وحتى الوعي به لتزيل معالمه وتضع على أنقاضه ملامح مستقبلية يقودها نوع جديد من الوعي يسمى بالوعي الممكن الذي وكما حول (ماضي الحركة من) إلى (حاضر ^{مستقبل})

حول أيضا حركة الارتباط المتعلقة بالاتجاه الأول إلى حركة من الفكك تنبرا من كل المعتقدات اللصيقة بالوعي القائم السائد وما اعتلق به من مخلفات الماضي الذي شهدنا مآله الذي لم يسعفه التعلق بكل أنواع الأزمنة التي لم تتحقق خارج الذاكرة والمخيلة . وقد جسد هذا التحول الانقلابي من الحاضر إلى المستقبل مشروعا جديدا وحركة جديدة تنقل اتجاه الأحداث من الأفقية إلى العمودية، من الارتباط إلى الفكك، ومن الوعي الكائن إلى آفاق الوعي الممكن .

2 – من الارتباط إلى الفكك في زمن المستقبل (الوعي الممكن) :

إن الرحلة من زمن الارتباط إلى زمن الفكك ليست بالمهمة السهلة , ولعل البطل خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد قد أدرك ذلك واستعد له حيث لم ينتمي يوما لهذا الزمن ولا سار في مسار ركبانه، فلطالما أخبرنا بأن هذا الزمن ليس زمنه >> بل هو زمن لما بعد الحرب للبدلات الأنيقة , والسيارات الفخمة , والبطون المنتفخة <<(1).

وربما بتعلقه بـ " حياة " أراد خالد أن يهيأها للدخول معه في هذا الزمن الجديد الذي يدخل به المرحلة القادمة، وحياته القادمة التي يكون فيها إنسانا كاملا لا معطوبا، إنسان مكتمل الذراعين لا بذراع وحيدة سرقها منه زمن الواقع . إنها رحلة للتجدد، والتحرر من التشوه إلى الكمال، لكن عليه أولا أن يجدد رفاقته في الرحلة " حياة " ويمررها عبر المراحل التي مر بها ليزيل عنها رواسب زمن الوقائع، ويمحو فيها بقايا زمن الارتباط بالماضي والوعي القائم المرتبط بهذا العالم الواقعي، إنها إرادة التغيير التي يحملها إليها وإلى العالم بداية بتغيير معارفها القديمة ووعياها القائم في ذهنها، وأفكارها التي ورثتها عن هذا العالم المؤلف. إنها لحظة استبدال عالم ماضي غير مجد بعالم مستقبلي يتوقع قدومه، أو بلغة أدق هدم عالم ووعي قائمين وتشبيد عالم

(1) ذاكرة الجسد ص 85 .

ووعي ممكنين على أنقاض التجربة الماضية والأبطال الأسطوريين التجريديين الذين أن أن يخلص عالم رفاقته " حياة " من وهمهم كما تخلص هو منه استعدادا لعهد جديد : >> كنت أريد أن تكتشفي العروبة في رجال استثنائيين كما لم تنجب هذه الأمة (...). كنت أريد أن تملئي رواياتك بأبطال آخرين أكثر واقعية، أبطال تخرجين معهم من مراهقاتك السياسية، و مراهقاتك العاطفية >> (1) ولا يكتفي بهذا فحسب بل يعمد إلى إزالة غشاوة الأبطال الوهميين والأسطوريين عنها، والذين يسكنون عالم الماضي، ويزرع بداخلها رجالا أكثر واقعية خلقوا للمستقبل >> لو عرفت رجالا مثل زياد ... لما أحببت بعد اليوم " زوربا " ولما كنت في حاجة إلى خلق أبطال وهميين >> (2) . وكأن أبطالها السابقين الذين طالما آمنت بهم في عالمها لم يكونوا واقعيين حتى الآن وإنما الواقعيون هم أبطال الزمن القادم الزمن الممكن الذين سيكونون البدلاء لهؤلاء المشوهون، ولعل أول البدلاء الذين أراد أن يبدأ بتغيير ملامحهم في ذهنها هو خالد بن طوبال نفسه، والذي أراد أن يكون خالدًا آخر بلامح جديدة تنمحي فيه تشوهات زمن الواقع، وبصماته التي تركها على جسده. لأن خالد أراد أن يرى حياة في مستوى أكبر من ذلك ومهمة أعظم، لقد أرادها أن تكون وسيلته في تغيير صورته ولامحه التي شوهاها عالم الواقع، فأي مشروع هذا الذي يريده خالد ؟ >> كنت أنت مشروعني القادم، ومدينتي القادمة، كنت أريدك الأروع. كنت أريدك وجها آخر ليس وجهي

تماما، وقلبا آخر ليس قلبي، وبصمات أخرى لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي وروحي من بصمات زرقاء <<(3).

إذن فقد أراد بها زمنا جديدا بقلب وروح جديدين، وبصمات جديدة غير بصمات العطب والتشوه التي أرادها له زمن الواقع ، بل إن هذا المشروع سيؤسس لمعالم عهد جديد، وعمر جديد، وتاريخ جديد تختفي فيه علامات الهزيمة والحزن، وتستبدل بعلامات الفرح والابتهاج. قصة زمن لا بد أن تتمحي فيه صورة "حياة" عالم الواقع وتحل محلها "حياة" مشروع

(1) و(2) ذاكرة الجسد: ص 174 .

(3) -نفسه: ص 176 .

المستقبل فيخاطبها قبل مغادرة زمن الواقع قائلا >>"لست حبيبتني . أنت مشروع حبي القادم، أنت مشروع حبي قصتي القادمة وفرحي القادم ... أنت مشروع عمري الآخر <<(1).

لكن يبدو أن هذا المشروع لم يكتب له النجاح ، والديمومة أي أن خالد قد فشل في زرع بذور زمنه الجديد داخل "حياة" وبالتالي فإنها لم تعد أهلا لمرافقته فيالرحلة لذا فقد انفرد كل منهما بزمنه .

3 – القطيعة بين الزمنين الماضي والمستقبلي (الوعيين القائم ، والممكن)

إن المشروع القادم الذي شيده خالد على أسس زمن المستقبل لم يتحقق مع حياة التي فضلت البقاء في الزمن الماضي الذي لا يزال سائدا وقائما في الحاضر وهو زمن الارتباط بالواقع والوعي القائم في عالمه، والتسليم بقوانينه التي رفضها خالد وغادرها وهكذا كانت نقطة الفراق بين الزمنين الماضي والمستقبلي، والعالمين السابق والآتي والوعيين القائم والممكن والبطلين حياة وخالد اللذان انفرد كل منهما بزمنه وانقطع إلى عالمه وتباينت رؤاهما وفهمهما للزمن بل وللتاريخ ذاته . هذا التاريخ الذي سبق وأن سخر في حاضره من ماضي خالد بن طوبال المعطوب الذي بعد أن كان يفتخر ببتير ذراعه كثوري أصبح في هذا الزمن يخفيها في جيب سترته بحياء وكأنه يعتذر عن ماضيه وها هي " حياة " تحذو حذو هذا التاريخ وتسخر من فهم خالد له >> وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجل انتصاراتنا

المجهولة ..أو كيوأتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل .التاريخ لم يعد يكتب شيئاً إنه
يمحو فقط»(2).

وهنا تحدث القطيعة النهائية, حين أعلنت "حياة" انتمائها لزمان أصم أبكم وتاريخ
أعمى يمحو بعد أن كان يسجل، هذا هو التاريخ الراهن المليء بالفضائح والتشوهات
التي من الأحرى أن تمحى بدل أن تسجل.

(1)-ذاكرة الجسد:ص330 .

(2)- نفسه ص 325.

وهو الزمن الذي فضلت حياة الانتماء إليه, لكن الزمن والتاريخ المبصران
والناطقان مستمران داخل خالد الذي يسجل في ذاكرته كل شيء , حتى وإن كان كل
شيء فيها إحباط وخيبات وهزائم متلاحقة كانت آخرها قطيعة عشيقته "حياة" مع
مشروع زمنه القادم وارتمائها في أحضان زمن الرداءة الذي يتكفل التاريخ فيه
بمحور جرائمه.

بل أنها فضلت أكثر من ذلك الارتداء في أحضان الانتهازيين وسماصرة
الأزمة الوطنية وسلمت بمنطقهم المقلوب واستبدلت بهم خالد الذي انسحب من
عالمها ليدرك في تلك اللحظة أن الزمن الذي عاشه معها لم يكن حقيقياً بل كان
زمناً مؤقتاً سرعان ما انقضى.

كما بدأ ليترك المجال لزمان الرداءة الذي كرسه زفاف أحلام إلى (سي ...)
الذي تمثل فيه النقاط الثلاث التي عوضت النطق باسمه ذلك المسكوت عنه من جرائم,
وفضائح أصبحت لصيقة بأصحاب البطون المنتفخة والسيارات الفخمة الذين ينسجون
ويسيطرون بمنطقهم هذا العالم.

وهذا هو الزمن الذي غادره خالد بن طوبال وانسحب منه في صمت لذلك
عوضت الكاتبة هذا الزوج العسكري لأحلام بنقاط ثلاث يسبقها حرفي (سي) تعبيراً
عن انتمائه لأحد أوجه الرداءة والجريمة التي جاء هذا التاريخ البديل الذي آمنت به
حياة كي يمحوها من على سجلاته التي لم يجد لها ما يستحق التسجيل سوى تلك النقاط
(...) التي رأت فيها الكاتبة أبلغ من أي تسمية .

فهي تجسد صورة هؤلاء المؤرخين الجدد ذوي البدلات العسكرية الذين أصبحوا سمة زمن الواقع و استلابه الذين ينتهي بمجيئهم كل زمن جميل .

وهنا يخاطب خالد حياة >> غدا تبدأ أفراحك.. وينتهي ذلك الزمن الذي سرقناه من الزمن <<(1).

وهكذا لم يعد من خيار أمام خالد سوى إخراج حياة من زمنه ومشروعه لأن عالميهما قد اختلفا الآن , وهو مضمون ما أجاب به خالد عندما دعتة حياة لعرسها فأجابها بعد وضع السماعاة: >> ولكن هاتفك انتهى كما بدأ خارج الزمان <<(2).

لينفرد وحيدا بزمنه القادم, ويواصل رحلته دونها وتتضح هذه القطيعة بجلاء بين العهدين القديم والجديد حالما انتهت مكالمة سي الشريف عم حياة التي يخبره فيها بزواجها :

>>انتهت المكالمة وبدأت مرحلة جديدة من حياتي بدأ عمري الآخر الذي أعلنت يومها رسميا خروجك منه <<(3) لتقف حياة في صف مجرمي التاريخ المسكوت عنهم وتضرب بعالم خالد و مبادئه النبيلة عرض الحائط , فيعلق في اندهاش المنخدع على صورتها التي انقلبت أمامه وتتكرت له كما تنكر له هذا الزمن >> ها أنت تلبسين ثوب الردة , لقد اخترت طريقا آخر ولبست وجها آخر لم أعد أعرفه <<(4).

وبديهي أن تحدث هذه القطيعة مع حياة لما أصبحت مرادفة للواقع, والإرتباط ,وجزاء من عالم الرداءة الذي أعلن عليه خالد تمرده الأبدي. فأقصاها كما أقصالكثيرين من عالمه.

وإن كانت القطيعة معها تحمل طعم المرارة , وطابع الخيبة التي أضيفت إلى مسلسل خيياته التي يطارده بها عالم الواقع وزمنه .

فانفرد هكذا بزمنه الذي لم يعد يشبه زمنهم في شيء, وبتوقيته الخاص الذي يخالف توقيت عالم الواقع, لأن الزمن بمفهومه أصبح

(1)- ذاكرة الجسد ص 365.

(2)- نفسه ص 328.

(3)- نفسه ص 318.

(4)- نفسه ص 22.

>>فترة من العمر لا علاقة لها بالوقت<< (1) وأن التغيير والتقلب الذي طال قوانين العالم ومبادئه لم يمس خالد الذي حمل أصالته وغادر .لأنه وكما يخاطبنا >> هناك مبادئ لا لا يمكنني التخلي عنها مهما حدث , كأن أعاشر امرأة متزوجة تحت أي مبرر كان<< (2)

فهذا ما برر به خالد قطيعته مع حياة وعالمها وهاهو يؤكد تلك الحقيقة مواصلات

:

>> فقد كنت أدري أن مستحيلا آخر قد أضيف إلى مستحيلات أخرى يومها , وأنك لن تكوني لي أبدا بعد اليوم <<(3) لقد مثلت إذن " حياة " فترة مظلمة آن له أن يتخلص منها عند عودته إلى قسنطينة وهاهو يصف ذلك الخلاص >> رميت فجأة بالغطاء, واتجهت نحو النافذة أشرعتها وكأني أفتحها ليخرج طيفك منها إلى الأبد , ويدخل النور إلى تلك الغرفة<< (4) .

هكذا كانت القطيعة والفكاك بين البطل خالد وزمن الواقع المعيش الذي ارتبطت به حياة التي كان خلاصه منها خلاصا من آخر المبررات التي كانت تربطه بعالم الواقع خاصته وأنها كانت تمثل لديه كل ما يربطه بأصله وأصالته لقد مثلت لديه كل ما يمكن أن يرتبط به أي إنسان من معاني قداسة الانتماء إلى مدينة، أو وطن، أو أهل، فماذا لو علمنا أن " حياة " هذه الشابة القسنطينية كانت تشع أصالة لدرجة أن خالد بن طوبال جعلها تتماهى مع كل ما يمت لأصله وأصالته بصلة >> يوم دخلت هذه القاعة, دخلت قسنطينة معك دخلت في طلتك .. في مشيتك .. في لهجتك .. وفي سوار كنت تلبسينه<< (5) .

(1) ذاكرة الجسد ص 83 .

(2) و(3) نفسه ص 198 .

(4) نفسه ص 399 .

(5) نفسه ص 135 .

ولأنه تربي يتيما فإنه وجد فيها شيئاً من الأمومة التي افتقدها >> كنت هنا أعرض عليك أبوتي, وكنت تعرضين علي أمومتك أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي والتي أصبحت دون أن تدري أُمي <<(1).

وهكذا كان التعلق والارتباط : >> متى بدأ جنوني بك (...) يوم وقفت فيه بعد عمر من الغربة, لأرسم فيه قسنطينة (...) أم عندما أصبحت ابنتي.. أم لحظة أصبحت أُمي <<(2).

فإذا حدث الفكاك بعد كل هذا الارتباط فإنه لن يكون سوى من ذاكرة الارتباط المتعلقة بقيم الانتماء الوطني والأمومي التي تسيطر على الذات في لحظات الغربة والاعتراب وحينما يفقد الوطن والأم قيمتهما عند الفرد يفقد العالم الواقعي بأسره قيمته وحقيقته بعدها ليغادر خالد تلك القيم بمغادرة " حياة " وينفك بذلك من زمن الارتباط الماضي الذي تشده إليه الذاكرة وتطارده به أينما حل , ليتخلص منها ومن كل قيوده السابقة.

فكانت هذه النقلة من زمن عالم الواقع إلى زمن الذات , من زمن الماضي وذاكرته لما طالهما التشوه والرداءة إلى زمن سرمدي لا يتغير وجد مستقره في ذات خالد بعدما خانته الواقع. وكان الانتقال من التاريخ الواقعي إلى التاريخ الشخصي تجسيدا حقيقيا للرواية الحوارية أو الحوارية في الرواية التي دعا إليها باختين في التحليل البنيوي التكويني من خلال المواقع (3). فصراعية المواقع, انطلاقا من رؤى الأشخاص المختلفة للعالم, تجعل العالم الروائي مساحة اتصال وصراع تسمح لنا بذلك التقطيع النصي من نسج محور عمودي جديد تبنيه تلك الصراعية بين المواقع والمواقف, بكشف ذلك التعارض القائم بين زمن الذات وزمن الموضوع, وبين الزمن التاريخي الواقعي المتقلب والزمن التاريخي الشخصي الخالد الراض للتغير لتعزز لنا

(1)- ذاكرة الجسد: ص 136 .

(2) نفسه ص 159 .

(3)-Mikhail BAKHTINE: la poétique de DOSTOEVSKI p85.

تلك الصراعية القائمة بين الكتلتين الزمئيتين الماضوية المتغيرة والمستقبلية الثابتة ,موقعين متباينين ومتناقضين.

أ-موقع في الزمن الماضي والانتماء التاريخي:

والذي يمتد حتى الواقع الحاضر المتقلب والمتغير, ويقف في هذا الموقع كل عناصر المجتمع وطبقاته, وهو مجتمع ساذج ,كما قدمته الروائية مستسلم لرداءة العالم الذي انصاعت لمسلّماته "حياة " كأخر ضحايا هذا الزمن الذي غادره خالد مهزوما ومعطوبا.

ب-موقع في زمن المستقبل التطوري الثابت المبادئ:

ويمثل العمر القادم لكل من ينتمي إليه وهو الضد النظري للموقع الأول وهو في هذه الحال موقع خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد, ومن تلك الصراعية تنشأ لدينا المتتالية العمودية الآتية:

زمن ماضوي تاريخي واقعي — زمن مستقبلي تاريخي ذاتي

زمن موضوعي راهن متقلب — زمن داخلي دائم الثبات

زمن مؤقت — زمن خالد

زمن الذاكرة الماضي — زمن العمر القادم

لتحليلنا هذه المتتالية الصراعية بين المواقع إلى متتالية زمنية موازية لها ونتاجة عنها

وهي التي يمثلها الشكل التالي:

زمن الارتباط — زمن الفكاك

زمن الانتماء — زمن اللانتماء

زمن الوعي القائم السائد — زمن الوعي الممكن

أما وقد خالصنا أخيرا من خلال تلك الانتقالات المتوازية من وضع إلى وضع

جديد,ومن عهد ماض إلى عهد قادم ,فإن المواقع الجديدة التي ابتغها خالد بن طوبال

تثبت مدى نزوعه إلى تغيير ذلك الوضع السائد وبالتالي اتخذ سبيل الفكاك والقطيعة مع مخلفات ورواسب الزمن الرديء الذي تحول فيه ماضيه المجيد إلى ماض استلابي تنكر له في زمن الحاضر، ففضل أن يواريه التراب كما وارى قداسة ذراعه التي بقي مكانها فارغا في سترته، ليتموقع بالنسبة لكل تلك المعايير المقدسة وخاصة بالنسبة للوطن الأم في موقع جديد يحمله العهد الجديد بمعالم ليست تلك التي رفضها فيه لحد الآن.

وبهذا الفكاك من زمن الواقع بماضيه و حاضره ينسحب خالد بن طوبال منهاكا من هذا الزمن منهار المشاريع والأحلام التي تقوضت كلها تحت قدمي حياة التي ودعها مع رداءة العالم .

وعلى صورة الانهيار التام لكل ما شيده هذا البطل, وصورة انتصاراته التي تحولت في مشهد زوربوي إلى هزائم، يغادرنا هذا البطل في رواية ذاكرة الجسد على سلسلة من المشاهد المأساوية التي ينهدم فيها مشروع الخلود الذي طوره طوال الرحلة الروائية التي لم تسجل الخلود سوى لمأساته وآلامه على صفحات ذاكرته أين يستمر عذابه الأبدي الذي حوله من عنصر من عناصر المشهد المتصارع إلى شاهد على النهايات المأساوية لكل من تعلق بهم ومجدهم وعلى الذاكرة التي قبرها هي الأخرى مع الزمن الماضي الذي طوى معه كل عزيز: >>... ولم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطاهر.. لزياد ولحسان.. شاهد قبر للذاكرة <<(1).

وإذا انتقلنا إلى رواية فوضى الحواس التي اقتطفنا منها مشهد زمن الشخصيات التاريخية الممثلة في شخص بوضياف بحثين عن موقعة زمنية للبطل, فإننا لن نعيد تقصي مفاهيم الزمن وتعامل البطل معه لأن هذه الرواية تختصر علينا تلك المهمة التي أنجزناها مع رواية ذاكرة الجسد.

(1)-ذاكرة الجسد ص 463 .

ولم تكن الرواية الثانية فوضى الحواس سوى امتدادا لمشروع الفكاك الذي باشره البطل في الرواية الأولى خاصة إذا علمنا أن الرواية الثانية هذه تضطلع فيها

شخصية "حياة" عشيقة خالد بدور الراوي، أي أن رواية فوضى الحواس تروى لنا من داخل حياة وبمنظورها للعالم، وهي الرواية التي تتكلم فيها حياة عن بطل يسكنها منذ الأزل تقول في حقه:

>> إحساس ما كان يقول لي أنني في زمن ما أحببت رجلا يشبهه، أو أنه يشبه تماما رجلا سأحبه يوما <<(1).

إنه خالد بن طوبال مرة أخرى لكنه في هذه الرواية ليس ذلك الذي غادرنا في ذاكرة الجسد بل نسخة مطورة عنه .

لتنفتح بنا رواية فوضى الحواس على نسخة جاهزة من خالد بن طوبال في صورة بطل منفك مسبقا , يمارس طقوس قطيعته بشموخ بطل أزمي قد خبر أحوال الدنيا وتقلباتها .

إنها رواية جاهزة المقاييس التي سبق التمهيد لها في الرواية الأولى لذلك سنميز بطل هذه الرواية في تحليلنا بتسمية " خالد الثاني " ذلك أنه يتماهى بل يتطابق تماما شكلا ومضمونا مع خالد بطل رواية ذاكرة الجسد.

ولطالما أراد أن يكون امتدادا لذلك البطل المنفك المتمرد , المنقطع بحيث ورث عنه هذه الخصال وتسلم منه شاهد الفكاك الذي لا رجعة فيه , والذي قال عند ما سألته الرواية "حياة" عن اسمه: >> اسمي خالد بن طوبال .

أدري أنه اسم بطل في روايتك ...أعرف هذا ولكنه اسمي أيضا>>(2)

حتى الرواية حياة تقر بذلك التماهي بين البطلين عندما قالت لخالد الثاني:

(1) فوضى الحواس ص66 .

(2) نفسه ص 266 .

>> أريد أن أطلع التاريخ السري لجسدك كي أعرف إن كنت حقا خالد بن طوبال ..أنت

تتصرف مثله في كل شيء .

عجيب كم تشبهه>> ليجيبها

>> رجالك كلهم يتشابهون <<(1) .

وما جعلنا نقول بأن الرواية الثانية فوضى الحواس رواية جاهزة موقعيا, هو أنها مثلت بجلاء مرحلة الوعي الممكن التي انتهينا إليها في الموقع الزمني للرواية الأولى , لأن معظم مقاطع الحوار فيها- وهي رواية حوارية- قد تمت على المستوى المنفك عن الواقع

فبطلا الروايتين خالد بن طوبال المزدوج هما نسختان لبطل واحد, وإن كانا مختلفان في واقعهما وهو ما تقربه الرواية "حياة" في فوضى الحواس متحدثة عن خالد الثاني:

>> إنه وضعني في حالة من فوضى الحواس, أخاف أن يأتي يوم لا أستطيع معها أن أصفه وأن أتعرف إليه بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق <<(2).

إذن فهما يتعارفان بشكل جيد خارج المنطق, ورغم علمها بأن ليس خالد بن طوبال الأول, فهي تصر على أنه من ذلك النوع من الرجال الذين تجسدوا يوما في شخص خالد في رواية الأولى لتصرح لنا بأنها >> مأخوذة بتطابق هذين الرجلين في كثير من الأشياء كحبهما للرسم, وحبهما للون الأسود (...). إضافة إلى كراهيتهما المشتركة للأسماء والأضواء , وهاجس الموت الذي يسكنهما معا <<(3) .

وراحت الروائية تكتشف صفحة بعد أخرى المعدن الذي تعشقه في هذا البطل الثاني >> اكتشافي الآخر أن هذا الرجل يعمل في جريدة وأن في حياته خيبة عاطفية كبرى وأنه يملك أسلوبا على قدر كبير من السخرية, التي تخفي مرارة

(1)- فوضى الحواس، ص266.

(2)- نفسه، ص219.

(3)- نفسه، ص223.

وذكاء حادين وهو تماما... النوع الذي أعشقه من الرجال(1)

وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا الوصف هو موقعة دقيقة لأوصاف بطل خالد وأبدى وثابت الصفات والميزات منذ الأزل. وما يؤكد خلود هذه الشخصية

هو أن أحلام مستغامي قد بعثتها بعد انتهائها في رواية ذاكرة الجسد وأن خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد ليس من اختراع أحلام مستغامي وإنما هو بطل لمالك حداد مات منتحرا في آخر روايات هذا الروائي الجزائري⁽²⁾ وأعدت أحلام مستغامي بعثه في رواياتها

لذلك نقول بأن الموقعة الحقيقية لخالد بن طوبال في طبيعته المستغامية قد مهد لها في الرواية الأولى، ولم تكن الرواية الثانية سوى تأكيدا وتجسيذا لتلك الموقعة التي اختارتها الكاتبة كي تجسد مرحلة الوعي الممكن التي بدأت بقطيعة صارمة باشرها خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد منذ بلغت أزمته أوجها فاستفاق بعد تلك الصعقة التي صعق بها في عالم الواقع ليصبح منذ تلك الخديعة والتجربة المريرة التي عاشها شخصا آخر لم نألفه بل لم تعرفه حتى عشيقته حياة في أواخر رواية ذاكرة الجسد أين انقلب خالد بن طوبال انقلابا جذريا حين تغير خطابه على غير ما ألفناه وأصبح يتكلم في هذا الموقع الجديد بلهجة مرموقة وساخرة من محدثيه حتى، وإن كانت حياة أحدهم حينما أجابها بلهجة جديدة لم تألفها ولم تعرفها عندما سألته في هذا المشهد الحوارية:

(1) - فوضى الحواس ص223.

(2) - وهي رواية Le quai aux fleurs ne rep ond plus

"رصيف الأزهار لا يجب" وهو ما تشي به رواية ذاكرة الجسد نفسها عند نهايتها لمأسأته حياة مدهوشة بمغادرته -ماذا سنهدي لي

قلت إنها مفاجأة لنفرض أنني سأهديك غزاة " قلت مد هوشة إنه عنوان كتاب , قلت أدري لأنني سأهديك كتاب -خالد قل شيئا لماذا لا تجيب

قلت لك بشيء من السخرية المرة لأن "رصيف الأزهار لا يجيب" (...) إنه عنوان لرواية أخرى لنفس الكاتب " ذاكرة الجسد ص447/448

لمزيد من التأكيد ينظر

Maleka haddad :le quai aux fleurs Ne répond plus .union générale d'éditions collection 10/18paris1973.

>>- ماذا سنهدي لي ؟

قلت :

- إنها مفاجأة .. لنفرض أنني سأهديك غزاة

قلت مدهوشة :

- إنه عنوان كتاب

- قلت أدري ..لأنني سأهديك كتابا (...) وعندما نحب كاتبة نهدىها كتابا سأكتب من أجلك
رواية (...)

- خالد ..قل شيئاً ..لماذا لا تجيب

قلت لك بشيء من السخرية المرة

- لأن رصيف الأزهار لا يجيب

- قلت :ماذا تعني

أحببتك بصوت غائب لا أعني شيئاً بالتحديد ..<(1) فهذا المشهد بالتحديد يؤكد انتقال خالد بن طوبال إلى مرحلة الوعي الممكن التي بدأت في نهاية ذاكرة الجسد ,فكانت رواية فوضى الحواس مواصلة لهذا النوع من الخطاب في مستواه المنقطع عن عالم الواقع والساخر من أهله فكانت هذه الرواية بحق رواية الوعي الممكن نظرا للغة السامية التي كان يتحدث بها خالد الثاني الناضج الذي يبدو أنه استفاد كثيرا من كبوات صنوه في ذاكرة الجسد . فقطيعة خالد لم تكن تهدف إلى فكاك من أجل الفكاك ,وإنما هدفت إلى تحقيق موقع جديد يصنعه بالفعل غير ذلك الذي وجد عليه بالقوة في عالمه , كي يكون للفكاك والقطيعة معنى , هو المعنى الذي قصدت إليه البنية الدلالية الكلية للعمل الروائي التي ستجسد رؤية العالم التي تقود إليها الشخصيات الروائية الرئيسية عبر مختلف مواقعها .

(1) - ذاكرة الجسد ص 447- 448 .

ذلك أن القطيعة التي أرادها خالد الأول في الرواية الأولى ليجدد بها موقعه الزمني وعمره الجديد , ويطبع بها ذاكرته الوطنية , وتاريخه , هي نفسها التي تحدث عنها خالد الثاني في رواية فوضى الحواس عندما تكلم بتلك اللهجة الناضجة التي

ختمت بها رواية ذاكرة الجسد وكأنه يواصل حديثاً بدأه هناك وها هو يفصل حدود الوعي القائم الذي يصفه بالسخيف عن الوعي الممكن الذي يضطلع به من موقعه ذاك الذي سينظر من خلاله من هنا فصاعداً إلى وطنه ، وتاريخه وزمنه ، مواصلاً تهكمه بلهجته الساخرة من واقع العامة من الناس المستسلمة لما يفرضه عالم الواقع متحدثاً عن الفرق بين ما وجدوا عليه بالقوة وما يريد هو أن يوجد عليه بالفعل :

>> الناس ، إنهم لا يطرحون عليك عادة إلا أسئلة غبية ، يجبرونك على الرد عليها بأجوبة غبية مثلها ... يسألونك مثلاً ماذا تعمل . لا ماذا كنت تريد أن تكون . يسألونك ماذا تملك .. لا ماذا فقدت .

يسألونك عن أخبار المرأة التي تزوجتها.. لا عن أخبار تلك التي تحبها .

يسألونك ما اسمك .. لا ما إذا كان هذا الاسم يناسبك .

يسألونك ما عمرك .. لا كم عشت من هذا العمر .

يسألونك أي مدينة تسكن .. لا أية مدينة تسكنك .

يسألونك هل تصلي .. لا يسألونك هل تخاف الله << (1)

وشتان بين المستويين من الخطاب بل بين العالمين وبين موقعي المتكلمين

فيهما. لنتساءل أخيراً عن غاية أحلام مستغانمي من وراء هذا الارتباط بقيم معينة إذا

كان الفكاك مصيره في نهاية ، إنها جدلية أثارت لنا عدة تساؤلات محيرة من قبيل :

أنه إذا تعلق الأمر باحتضار عهد وبعث عهد جديد، انهيار عالم وتشيد عالم بديل ...

إلى ما يمكن أن تصل إليه جدلية الهدم والبناء التي وجدناها تخرق النص الروائي

المستغانمي الذي تناولناه لحد الآن ، فما غايتها من وراء جدلية الاحتضار والبعث التي

خلصنا إليها ؟

(1) فوضى الحواس ص 79 .

وإذا تمثلنا بالبطل الروائي نقول : ما غايتها من بعث شخصية خالد بن طوبال بعد أن

انتحرت في آخر روايات مالك حداد؟

وما غايتها أيضاً من وراء بعثه في رواية فوضى الحواس بعدما انكسر على

طريقة زوربا المأساوية في رواية ذاكرة الجسد ؟ إنها أسئلة ناتجة عن لمسنا لإرادة

ملحة في بعث المحتضر، ورم المنكسر وتشيد المنهدم عند أحلام مستغانمي أثارتها
دراستنا للموقع الزمني ولا شك أن هذه الأسئلة ستتفقم أكثر مع كل خطوة في بحثنا
للموقع المكاني الذي سنواصل فيه تتبع تداعيات جدلية الارتباط والفكك في هاتين
الروايتين .

ثانيا الموقع المكاني

1- ماهية المكان الروائي

نشير منذ البدء إلى أن المكان الروائي الذي نحن بصدد تناوله مثله مثل ما شهدناه مع
عنصر الزمن ليس هو ذلك الذي نعيشه في الواقع، أي ليس هو المكان الواقعي
والطبيعي المحسوس .

فعن طريق النسج السردي تحيك الرواية خيوط فضائها , المكاني التخيلي الخاص بها والذي يمثل في مختلف مظاهره وأبعاده، و تمفصلاته الشخصية الفنية للرواية .
وبهذا المفهوم تبدو الرواية >> رحلة في عالم يقع في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ⁽¹⁾ وفي مغايرته للواقع يحافظ المكان الروائي على صفة المكاني باعتباره أحد فضاءات النشاط الإنساني .

وتبعاً لهذه الوظائف في تمظهر المكان الروائي ينشطر بنا هذا الأخير إلى فضائين وبنيتين سطحية وعميقة , تتحركان في اتجاهين يبسطان مساحة تحرك الشخصيات ومسرح الأحداث أمام القارئ بشكل يوهم بواقعية هذا المكان بكل معالمه وتفصيله , حيث نجد أنفسنا بين ثنائية مكانية طرفاها "المكان الإطار" و"المكان الفعل"⁽²⁾

أ-المكان الإطار:

ويمثل الصورة الثابتة والوظيفة التاريخية والحضارية في شكلها السكوني , أي ما كانت وما هي عليه , وما تشير إليه .
مكونا ديكور الحدث المقصود بالوصف والذي يهيئ أرضية خصبة تدعم دلالاته بكل مكتنزاتها التاريخية , وبصماتها الحضارية , وقيمتها الفكرية والمعتدية , وهي الصورة المرتبطة جذريا بالوعي القائم أي الوعي بالشيء كما هو مفروض بقوة المنطق في العالم الواقعي , وهكذا فإن هذه الصورة تغذي بصورة أقوى فكرة الارتباط

(1) Michel BUTOR L'espace du roman voir essai sur le roman gallimard paris 1969 p48- 49

(2) إدريس بوديبة الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ص 181.
التي تتخذ هذه المرة بعدا مكانيا معنيا بكل ما يجول بساحته من تمظهرات المكان وبخاصة ذاكرته التي تعد المحور الذي سيدير دواليب هذه الدراسة لينير إحدى زوايا رؤية العالم التي نهدف إليها ولاسيما لما وجدنا أن عنصر ذاكرة المكان يجذب إليه كل الرموز الفنية الموظفة والتي تتحول باعتبارها خصوصيات تمس مباشرة العادات والمعتقدات , والتقاليد , إلى سبل تؤدي كلها إلى اكتناهاه، وتجتمع عند غاية تقديمه كتجسيد يحيي المكان من جديد >>"ياالتفاحة ..ياالتفاحة خبريني وعلاش الناس والعة بيك"

تستوقفني هذه الأغنية لتضعني وجها لوجه مع الوطن وتذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية <<(1)

فإذا ارتبطت الأغنية في سذاجتها بالوطن , فإن هذا الانعكاس لصورة الوطن يحينا إلى سذاجة الوعي القائم السائد في الذهنية الجماعية للعامة في مجتمعهم الرتيب , والذين تذكرك أغانيهم أنك لازلت هنا , بل تعيدك إلى الواقع كلما اعتقدت أنك غادرته أو ابتعدت عنه .

وتارة أخرى نلفي الأماكن عند أحلام مستغانمي رموزا لصورة تاريخية ثابتة في سجل الأمة عبر ذاكرة أماكن بعينها تكتنز دلالات شخصية لهذا الشعب كشواهد تاريخية على جبينه >> سيدي فرج ليس في النهاية اسما لولي صالح مازال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته , إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر, فهنا رست سفنها الحربية , ذات 5 يوليو من صيف 1830 بعد تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة في مسجد (سيدي فرج) وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين (...), "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها والتي صفع بها الداوي وجه القنصل الفرنسي , والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر , بحجة رفع الإهانة , ليست إلا دليلا على كبرياننا وجنوننا المتوارث <<(2)

(1) ذاكرة الجسد ص 16 .

(2) فوضى الحواس، ص143.

إنها صورة صادقة لوجه من وجوه الشخصية الجزائرية التي تبعثها الأمكنة بإحباطها وإيماءاتها ودلالاتها، فتحيلنا إلى صورة الوعي القائم في المعتقد الذهني لهذا الشعب، والذي نجده ماثلا في مختلف الرموز المكانية التي تعلم الكاتبة حساسيتها في الضمير الجمعي، ذلك أنها تفجر التاريخ كلما استوقفت القارئ عندها في لحظة تذكر لمكان شاهد على التاريخ الذي تصر الكاتبة على استحضاره ولو نصيا.

ب-المكان الفعل:

باعتباره مسرحاً تنطلق منه وتعود إليه وتتفاعل فيه الأحداث، أضحي المكان بؤرة استراتيجية وصفت بأنها « لحظة التنوير المقترنة بمركز الحدث الروائي » (1).
والمكان في هذه الوظيفة الثانية يمثل الصورة الحركية الحية أين تتم أنسنته، فيحمل معايير الشخصية الحية ليشكل مركز الحدث، والقلب النابض لتطور الأحداث وديناميتها، ويستمد المكان في هذه الصورة المتفاعلة مقومات أنسنته من الفضاء التخيلي الموازي للفضاء المكاني الواقعي، حيث يظهر المكان في هذه الوظيفة التخيلية بحلة مغايرة تماماً لوضعه في الواقع.

فينجلي عن مساحات غرائبية في أذهان ساكنيه من شخصيات، فهو إذن مكان محول بفعل تلك الطاقة التخيلية التي تضطلع بها الشخصيات الرئيسية، فتحوله من مجرد إطار سكني تحيا فيه الشخصيات وتتفاعل، إلى مكان حي ومنبع سحري لكل الأفعال والأحداث، وموطن تستمد منه الشخصيات هويتها و تسلمه ذاكرتها التي تسمه بميسمها فتمنحه كيانا جديداً بداخلها، وصورة حية في النص الروائي. ليصبح عنصر المكان في إحدى لحظات هيمنته، بؤرة تستقطب الأحاسيس والأفكار والعواطف التي تنسكب فيه، لكانه ملجأ تلوذ إليه الذاكرة في لحظات الانكسار وقهر العالم الواقعي وانحسار الوعي السائد، بحكم ما يطفو على سطحه من قيم ساذجة، فيغدو المكان بهذا المنظور فضاء فوقيا للحلم تسبح فيه الشخصيات الضامنة للعيش في أحلامها، وزرع بذور وعيها الممكن التي لم تشأ أن تنبت في العالم الواقعي ووعيه

(1) يسين النصير إشكالية المكان في النص الأدبي منشورات، وزارة الثقافة والإعلام بغداد ط1، 1986 ص222.
الزائف، أو تزه في براعم الآمال التي غمرتها رواسب واقع متحجر، وما هو إلا أن تلجأ الرواية إلى العمق الروحي للمكان، قصا وسردا ووصفا وتبوح له الشخصية بمكنونها رواية وخطابا، وتجاوز فيه ذاتها مناجاة وتذكرا حتى تفتتح فجوة ذلك الفضاء على مواطن التحرر والانعتاق، وحقول تجول فيها الشخصيات الحاملة، وتستكن فيها أرواحها الهائمة من ويلات اليومي والمألوف والمفروض، وكل ما ارتبط به وجودها القهري وهذا المكان هو ما نقصد إليه في هذه الموقعة التي تشكل مرتكزا مهما لتحديد زاوية أخرى من زوايا هذه الرؤية.

ولا يمكن بحال من الأحوال إذا نحن رصدنا صورة من صورتني المكان (المكان الإطار - المكان الفعل) أن ننفي بها الأخرى , وعليه يمكن القول بأن هذا المكان هو بالفعل >>وعاء تزداد قيمته كلما كان متداخلا مع العمل الفني(...). ليصبح المكان نواة وبؤرة, سطحا وعمقا, مكانا محدودا وموقعا لتاريخ أشمل << (1)

وإذا اعتبرنا أن المكان بهذه الدلالات الوظيفية التخيلية بمثابة العنصر الحي الفاعل سواء على مستوى الأحداث باعتباره مسرحا لها , أو على مستوى الشخصيات التي تنشط وتتفاعل فيه فإنه يعد بحق أحد أهم العناصر المشكلة لرؤية الشخصية الرئيسية وصورتها الإيديولوجية والفكرية لأن >>هذا الحيز يكشف دائما عن بعض الخبايا الإيديولوجية , وذلك من خلال هويته , وطريقة توظيفه داخل الخطاب السردي الشامل الذي يمنحه أبعاده , ودلالاته الخاصة به << (2) سواء من خلال رمزيته في الإيحاء أو في حركيته في السرد فيصبح المكان الذي حددناه بهذه الملامح جزء من الشخصية وموطنا تنتسب إليه, و ليس إطارها الفارغ الذي تنشط فيه, بل وخلافا لأي وظيفة خارجية نجده يضطلع بوظيفة شعرية تمنحه بعدا أكثر تجريدا و غرائبية.

(1) يسين النصير إشكالية المكان في النص الأدبي ص 25 .

(2) Eisenz weig URI :L'espace du texte et l'ediologie voir claud duchet : Sociocritique edition fernand nathan paris 1979 p186

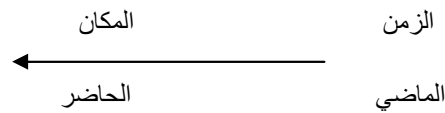
فكلما تذكر خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد قسنطينة انفتحت له نافذة في الذاكرة للتحرر من ربة وجوده الأنى على فضاء شعري جعل من قسنطينة قصيدة غنائية يتغنى بها , منطلقا من آخر قيود الرداءة إلى رحابة شعرية المكان المطلق الذي يتحول في لحظة تماه وذوبان إلى إنسان , إلى ذلك العشيق المنتظر , إلى قصيدة تنسكب انسكاب المطر:

>>ستعودين

مع النوء الخريفي..مع الأشجار المحمرة, مع الأطفال العائدين إلى المدارس ,مع الحزن الغامض..مع المطر, مع بدايات الشتاء..مع نهايات الجنون..يا طمأنينة العمر المتعب, يا أحطاب الليالي الثلجية << (1).

>>قسنطينة الأثواب مهلا ما هكذا تمر القصائد على عجل << (2) هكذا يتحول المكان داخل هذه الشخصية , والذي إذا أردنا تتبع تداعياته لابد أن ننطلق مرة ثانية من الخطاطة الأولية التي رسمناها للبحث في البنية الدلالية التي تعتمد أنشطة الارتباط والفاك محورا جدليا لها نحو تحقيق رؤية العالم المنشودة .

ومن خلال رصد معالم مرحلة جديدة أسميناها مرحلة الوعي الممكن , والتي تحقق فنيا , وتخيليا فكرة التسامي بالمفهوم الماركسي انطلاقا من بنية تحتية وموقع تحتي وما يمثلها من وعي واقع يجسده ماهو سائد ومدرك مثلناه في تلك الحركة الأفقية من الماضي الزمني إلى الحاضر المكاني



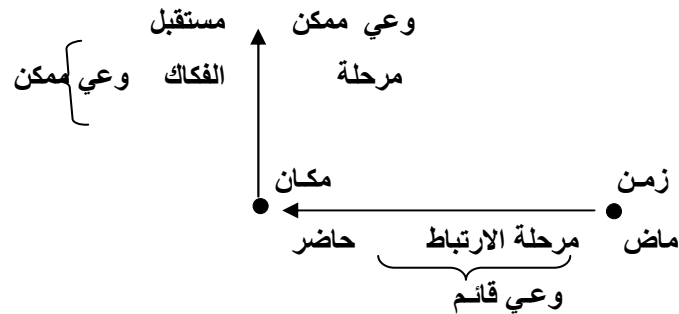
وهي الحالة السكونية التي تمثل النظر إلى التاريخ وما كرسه من مفاهيم متعلقة بأحداثه ومرتسمة في الوقت ذاته في أذهان أفراد المجتمع، وما يميزه من رتابة وتسليم بالأمر الواقع وسذاجة تفكير نتيجة الاستسلام والرضوخ لما تفرضه وتعليه قوانين عالم الاتفاق والمواضعة الذي آل في زمن الحاضر إلى أبشع صوره , وأردأ أحواله كما

(1) ذاكرة الجسد ص 220 .

(2) نفسه ص 229 .

شهدناه في الموقع الزمني.ولما وصل الحال إلى هذا الوضع المتردي في زمن الحاضر الذي يميزه الارتباط والتواجد بحيز مكاني معين، أن لهذا الوضع أن يتغير ويخضع لرؤية تصحيحية تقوم اعوجاجه، وهو الأمل العالق بأذهان الأفراد الذين يسكنون هذا العالم ويسلمون بقوانينه دون أن يتقبلوها , فبادر الكاتب (أحلام مستغانمي) إلى رسم أفق رؤية استشرافية تنطلق من الواقع المكاني الذي يكتنز ماضيا تاريخيا حافلا بالمآثر والأحداث نحو مستقبل تتحرر فيه الذات من قيود هذا الواقع ووعيه السائد لتتصاعد الحركة في شكل عمودي يجسد ذلك التسامي من واقع لآخر،ومن وعي هو قائم إلى آخر ممكن ومأمول ومن ارتباط وقيود إلى تحرر وانعتاق ينشد في توجهه العمودي تساميا متصاعدا La transcendence Vertical إلى مستقبل ناضج معتبر من كل الكبوات

التي تعرض لها عبر تاريخ مأساته . وهو ما سواصل به المسيرة تبعا للخطاظة الثانية التي تجسد ذلك المسار المتنامي:



ولما كان الزمن مرتبطا بالمكان سواء من خلال الذاكرة التي يجسدها المكان أو من خلال زمن الذات الفاعلة في الرواية، فإن الزمن الذي رأيناه في مرحلة الوعي الممكن عندما يعانق قسنطينة نجده لا يشبه الزمن في الشيء وكأنها مدينة تقع خارج هذا الزمن , ولما كان الأمر كذلك فإننا بإزاء زمن لا مكان له لأن مكانه قد انكفأ في الذاكرة , وبالتالي فهو بدوره مكان لا زمن له في مرحلة الوعي الممكن التي لا تأخذ من المكان إلا ذاكرته المسافرة عبر الأزمنة لترسم بها مكانا وزمنا في مرحلة قادمة , ولا تحمل قسنطينة هنا زمنا إلا كما لو أنها تحمل هوية ما في التاريخ , ولا تحمل هويتها الزمنية إلا حينما تصبح ذاكرة للمكان فتدخل زمنها التاريخي المجيد

<<منذ..كانت قسنطينة تدعي سيرتا >>(1).

وبهذه الصورة سنتتبع مظهرات المكان بعين خالد الذي نرصد رؤيته للأمكنة التي طارده على امتداد العمل الروائي من خلال تعددها و توحيدها في دينامية يجسدها تعدد المواقع والوضعيات التي تفرضها الأمكنة الثابتة في معمارها الحضاري الرامز، والمتحول في عين الشخصية الراوية التي تستمد وجودها من الأمكنة المحيطة بها.

فهي شخصية بنتها الأمكنة المتعددة بناء متناقضا متغاير الأمزجة والطباع يكرس في تناقضه مفاهيم التشتت والضياع , وبالتالي الهروب إلى اللامكان واللجوء

إلى ذلك الفضاء الذي تتيحه الذاكرة الجديدة التي نشدتها هذه الذات على امتداد العمل الروائي

2 – أنسنة المكان في المنظور الروائي لأحلام مستغانمي

إذا أردنا أن نستخرج رؤية ما من البنية المكانية من خلال موقع الشخصيات الروائية الفاعلة , فسيكون ذلك بفعل أنسنة هذا المكان الإستراتيجي الجديد في الرواية والذي طالما نظر إليه قديما كحيز مادي تتحرك فيه الذوات الفاعلة في القصة حيث >> تبدأ الرواية عادة بوصف ديكور مألوف وعادي ينتظر أن يحدث فيه شيء ما << (2) ليأخذ المكان في الرواية الحديثة منحى "جديدا يحمل من الاتساع التعبيري و الاكتناز الدلالي، مما يجعل دوره محوريا في بطولة الرواية وشعريتها ، وأحد أركانها الجمالية بحيث >> يأخذ صورة إنزياحية ذهنية تطبعها الشخصيات بكل انفعالاتها بعد ما ألغيت استقلالية المكان الكلاسيكية بفعل الاقتراب والتداخل بين لغة النص الرواية والنص /القصيدة <<(3) .

(1) ذاكرة الجسد ص 212

(2) حميد لحميداني بنية النص السردي المركز الثقافي العربي بيروت 1991 ص 68 .

(3) علي خفيف سيميائية المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ضمن مجلة التواصل جامعة عنابة -الجزائر العدد 8 جوان 2001 ص 226 .

وتعد أنسنة المكان باعتبارها أحد مظاهر شعرية الرواية الحديثة البديل الجمالي والشعري والتخيلي عن موقعه المادي الواقعي، كما تمنحه هذه الأنسنة بعدا فوقيا متساميا قد يفوق هندسته المعمارية الواقعية ، أو قد يمنح لتلك الهندسة دلالة روحية إنسانية عبر إعادة بنائها وتشكيلها في قراءة فنية جمالية ترمي إليها الدراسة البنيوية التكوينية قصد إعادة توليد تلك البنيات التي تنهض بالمعمار الدلالي للنص انطلاقا من موقعته المكانية ،فيكتسي المكان فيه شخصية وذاتا تحمل جوارحا وحواسا قد تعوض ما افتقدته الشخصية من جوارح وأعضاء في عالمها، فيتماهى وجود تلك المفتقدات مع الفضاء المكاني بحيث يجعل الذات تلجأ إليه باحثة عن اكتمالها المادي والروحي، وعن ودرء العطب الذي لا حقها في عالمها .

ليكون المكان بهذا المنظور شاهدا وناطق حال على كل من مروا به , فيحيون به وفيه، ويبعثون من خلاله من جديد , وهذا ما حدث لخالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد يوم افتقد زيادا ، فراح يتماهى هذا الأخير مع المدن التي مر بها لتمنحه كل منها سمة من سماتها الشخصية >> كان زياد يشبه المدن التي مر بها , فيه شيء من غزة من عمان..ومن بيروت ، وموسكو..ومن الجزائر وأثينا <<(1) .وعندما يتعلق الأمر بقسنطينة فإنها تصبح شخصية مكانية يستمد منها البطل هويته وتتحول إلى امرأة ذات جوارح تشبه كل من تعلق وهام بها ممن ارتبط مصيرهم بها>> ...لكن قسنطينة تكره الإيجاز في كل شيء ، إنها تفرد ما عندها دائما ، تماما كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف<<(2) . وتتحول قسنطينة إلى هذا الكيان الحي الحامل لصفات أهله وجب علينا أن نحدد هذا العلاقة الحميمة بينهما،أي بين هذا المكان وأقرب الناس إليه والذين يمثلهم خالد بن طوبال الذي قدمته لنا أحلام مستغانمي كأحد عشاق قسنطينة الذين بلغ ارتباطهم بها حد المرضية والجنون .

(1) ذاكرة الجسد ص 224 .

(2) نفسه ص12 .

فإذا أردنا أن نقف على حقيقة هذا الارتباط الذي كان مرضيا وذلك الفكك الذي قاده إلى الجنون ، فعلينا أن نتتبع مسار البطل /الروي عبر مختلف مواقعه التي يطل منها على المكان لنكتشف ما طبيعة هذه العلاقة المعقدة بينهما , وماذا كانت نتيجتها في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس .

3-المواقع المكانية في رواية ذاكرة الجسد

أ – الموقع المكاني الأول :قسنطينة الارتباط

لفرط ارتباطه بوطنه الذي تجسده قسنطينة راح البطل/الراوي في رواية ذاكرة الجسد خالد بن طوبال يصورها بل يلبسها شخصية أقرب الناس إليه وأشدهم تعلقا به وبمصيره "حياة" التي احتفظت بها ذاكرته وتعلق بها وجوده لما أتته من ذلك الزمن الجميل الذي تزامنت فيه ولادتها مع ولادة أولى لوحاته "حنين" لقد كانت آخر ودائع قائده الشهيد "سي الطاهر" . لذا فليس من الغرابة أن تنزل منه هذه المنزلة الرفيعة , كأن

يتماهي وجودها إلى جواره مع حضور الوطن إليه بقسنطينة الأصلية كما كانت في عز أيامها ,ليغدوا هذا الازدواج بين قسنطينة و حياة في لحظة تماه شخصية شاعرية يتزامن وجودها مع كل جماليات المكان الذي تمثله فيفيض النص شاعرية وتبرز قسنطينة في أبهة المدن الفاتنة وهي تزف إليه في هيئة "حياة " >>وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي (...) ارتوى من ذاكرتي سيدتي...فكل هذا الحنين لك ودعي لي مكانا هنا مقابلا لك أحتسيك كما أحتسي على مهل قهوة قسنطينة<< (1).

ولما كان خالد بن طوبال مولعا ومتعلقا في غربته بكل المعالم التي خلدها قسنطينة فقد كانت الجسور أبرز تلك المعالم التي سكنته لأنها ببساطة رمز الارتباط، والتعلق والتواصل مع الوطن ، والأم ولأحبة .

لذلك كانت أولى لوحاته " حنين " تعبر عن جسر"سيدي مسيد" أشهر جسور قسنطينة وقدر الرسام أن تطارده أولى لوحاته إلى أن يلقي حتفه ,وقد تزامن رسم هذه اللوحة مع ميلاد شقيقتها من بني البشر "حياة " , لذلك يجب أن نفهم سر علاقة هذا

(1) ذاكرة الجسد ص 101-102 .

الثلاثي : (قسنطينة - اللوحة حنين "الجسر" - حياة) داخل خالد بن طوبال الذي سيكون أسعد من على الأرض لما يشهد التقاء ثلاثي القدر ذاك أمام ناظريه بعد ربع قرن من ميلاد "حياة " و"اللوحة حنين " اللتان تجتمعان بعد هذه المدة وجها لوجه فتتعرفان على بعضهما لتتحم بهما قسنطينة فجأة أبواب المعرض الباريسي ,

لكأن مشهد حضور "حياة " أمام اللوحة "حنين " كان آخر التوابل في طقوس استحضار روح قسنطينة >> نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك .

قلت:

-أليست هذه قنطرة الحبال..

أجبتك:

يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك,دخلت في طلتك ..في مشيتك..في لهجتك..وفي سوار كنت تلبسينه (...).أليست في الحياة مصادفات مدهشة كتلك اللوحة

التي رسمتها ذات أيلول من سنة 1957 و بقيت تنتظرك ربع قرن دون أن أدري أنها كانت لك ... بل إنها كانت أنت >>(1)

وعندما يبدأ تحول "حياة " في نظر خالد إلى مدينة , يتغير خطابه موازاة مع هذا التحول الساحر, فبعد أن كان يخاطبها باللغة العادية المتواضعة بين البشر, يتغير هذا الخطاب عندما يصبح موجهاً إلى مدينة.

ولا يمكن تبعاً لذلك أن يكون هذا الخطاب واقعياً بل عليه أن يغادر الواقع ويخاطبها في ذلك العمر القادم الذي يكون فيه الحديث إلى المدن حميماً, فيناديها تارة بصوت متمسام يطل به على زمن مقبل:

(1) ذاكرة الجسد ص 143 .

>>يا امرأة كساها حنيني جنونا, وإذا بها تأخذ تدريجياً ملامح مدينة وتضاريس وطن, وإذا بي أسكنها في غفلة من زمن وكأني أسكن غرفة ذاكرتي المغلقة من سنين(1) ويغادر الأمكنة الواقعية ملتحقاً بإغراء قسنطينة الفاتنة تارة أخرى مؤكداً ذلك الارتباط بمدينة الفاضلة في زمن ومكان وعالم وحده الوعي الممكن يرسم معالمه عندما يؤكد لحياة ذلك التحول >> لم تكوني امرأة كنت مدينة , مدينة بنساء

متناقضات مختلفات في أعمارهن و ملامهن , في ثيابهن و عطرهن, في خجلهن و جرأتهن (...) نساء كلهن أنت كنت أشهد تحولك إلى مدينة تسكنني منذ الأزل , كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينة >>(2)

فيتحول هذا العالم الشائق إلى مكان سحري يحول الأحبة إلى مدن و هكذا كانت حياة تتمظهر لخالد بن طوبال الفنان الذي عشق امرأة فحولها إلى مدينة و رسم مدينة فوجدها امرأة : >> أنت مدينة ...ولست امرأة , وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت وحدك ستعرفين هذا >>(3)

ليعتنقها و إلى الأبد في فضاء الخلود الروحي إذ لا كلام عن بقايا وطن يوجد في الواقع , فالوطن أصبح هناك هذا "الهناك" الذي سيكون من هنا فصاعدا الوطن النقيض "الهنا" الذي يجسد الحاضر المكاني الموحش الذي سدت دونه جميع السبل التي انفتحت إلى الهناك >>كنت في النهاية كالوطن, كان كل شيء يؤدي إليك <<(4)

فهل سيكون هذا المكان الجديد فضاء أبديا سيضمن الإستقرار لروح خالد بن طوبال الجامحة والمتمردة على معالم عالم الواقع؟ أم هل سيسقط من برجه العاجي ككل مرة وتغدر به قسطنطينته مثلما فعلت به حياة ذلك في الموقع الزمني ؟

(1) ذاكرة الجسد ص 17.

(2) نفسه ص 160.

(3) نفسه ص 185.

(4) نفسه ص 181 .

ب-الموقع المكاني الثاني تحول قسنطينة في حاضرها

لما كان هذا الزمن الواقعي متقلبا تقلب أحوال أهله وعالمه , فقد طالت يد التقلب قسنطينة الواقع التي تحولت داخل خالد إلأرض مرفوضة تعيد إليها كل هارب منها مقهورا ومرغما, فتهدم داخله قسنطينة المثل العليا التي شيدها بين جنباته , أو المدينة التي تسكنه , على يد قسنطينة الواقع التي يسكنها والتي يرفض وجوده القهري فيها.ليؤكد لحياة التي فضلت التسليم بعالم الواقع على مرافقته , بأنه لا يوجد بين بني البشر هنا, بل أنه لا ينتمي لهذا العالم ولا لهذه المدينة , لأن روحه قد غادرت المكان >>لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر..أنا لا أسكن هذه المدينة ..إنها هي التي تسكنني <<(1)

إذن فالفرق واضح بين المدينتين تلك التي تقع خارجه والتي يسكنها وهي موضع الرفض ,وتلك التي تقع داخله والتي تسكنه وهي المقصد والملاذ .

ذلك أن قسنطينة في حاضرها أصبحت جوفاء من كل معالمها وقيمها التي كانت تمثل بفضلها قطبا دينيا وثقافيا وحضاريا عريقا يشهد على أصالته علمائها ورجالاتها وأثارها وبخاصة مساجدها التي طالها التحول هي الأخرى وأصبحت ملاذا لكل ضحايا

زمن الواقع, وأماكن لملء الفراغ على حد تعبير "حسان" أخ خالد >> وحدها التقوى تعطيك القدرة على الصمود.. انظر حولك لقد توصل جميع الناس إلى هذه النتيجة, وربما الشباب أكثر من غيرهم لأنهم الضحية الأولى لهذا الوطن وحتى عبد السلام (2) نفسه أصبح يصلي منذ عاد إلى قسنطينة (...).

والله يا خالد لو رأيتهم يوم الجمعة يتوجهون إلى المساجد بالآلاف (...). لوقفت معهم تصلي دون أن تتسائل لماذا <<(3).

هكذا أصبحت كل القيم جوفاء في عالم قسنطينة التي تنكرت في زمن الحاضر لكل ما اكتنز به ماضيها المجيد من مآثر .

(1) ذاكرة الجسد ص 450 .

(2) عبد السلام أخ "حياة" عشيقه خالد .

(3) ذاكرة الجسد ص 361 .

لتكتشف لأهلها عن وجه مشوه بخطايا وتناقضات الواقع : >>هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة (...). كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس, شئ ما في هذه المدينة يغري بالحب المسروق <<(1).

فما جدوى الارتباط بمدينة تنكرت لأبنائها وحوالتهم إلى مجرمين, وبؤساء بعدما كانوا أعزة يوما ما >> هذه المدينة الوطن التي تدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة , والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية وتدخلني مع طوابير الغرباء , وتجار الشنطة.. والبؤساء <<(2).

بل كانت تخنق بجوها الحالي كل من حن إلى أحضانها من العائدين من أبنائها يوما بعد يوم , فأصبحت بهذا الوجه المتجهم تبعث على الفكاك والنسيان أكثر منها على الارتباط والتذكر فيبوح لنا خالد بهذا الإحساس >>في كل يوم كنت أقضيه في تلك المدينة كنت أتورط في ذاكرتها أكثر .

فرحت أبحث في سهراتي مع حسان.. وأحاديثنا المتشعبة (...). عن وصفة أخرى للنسيان <<(3)

بل إن حسان أيضا قد ضاق ذرعا بهذه المدينة و أهلها والذين بوعيهم السائد المستسلم أصبحوا يشبهونها فراخوا ينسجون بأفعالهم المتناقضة تعابير وجهها الشاحب,

قال حسان >> الناس؟ لاشيء .. البعض ينتظر , والبعض يسرق , والبعض الآخر ينتحر , هذه لمدينة تقدم لك الإختيارات الثلاثة بالمبررات والحجة نفسها <<(4) .
ولا نستغرب هذا الوجه الموحش لقسنطينة إذا علمنا أنها تركت في ذاكرة خالد جرحا غائرا عند ارتباطه بأحد معالمها "سجن الكديا " الذي كان من نزلائه ذات يوم:

(1) ذاكرة الجسد ص 372 .

(2) نفسه ص 339 .

(3) نفسه ص 351 .

(4) نفسه ص 357 .

>>...وألتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لم تمحها الأيام <<(1) ذلك أن الوطن نفسه تحول إلى سجن في زمن الحاضر الذي حول هذا المكان (الوطن) إلى بؤرة للعذاب والقهر, والهزيمة >>الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوانا معروفا لزنزانتة, لإسما رسميا لسجنه , ولا تهمة واضحة لمساجينه <<(2).

والحال هذه لم تعد من جدوى للارتباط الذي لم يعد سوى ارتباط بالمآسي والهزائم والخيبات التي أصبحت من مرادفات هذا الوطن في زمن الواقع الذي يميزه في رواية ذاكرة الجسد حضور قوي للمكان والذي وجدناه رباطا وأسرا يحاصر البطل من كل الجوانب , فلم يتوانا خالد بن طوبال لحظة واحدة في إعلان تمرده وفكاكه من موطن الرداءة وأم تنكرت له ولأبنائها المخلصين الذين لم يغادروها في ذاكرتهم إذ لا تزال تسكنهم بعد أن لم يعودوا يسكنوها إلا في وعيهم الممكن الذي تعيد الذاكرة الحياة فيه لكل المعالم والقيم التي أصابها الموت فتحولت في حاضرها إلى معالم للخطيئة , وقيم لا تصلح سوى للسخرية والرفض فلم تترك هذه المدينة لأهلها من خيار سوى القطيعة والفكاك والرحيل أو الهروب بالأحرى .

ج-الموقع المكاني الثالث قسنطينة الفكاك :

تتجسد هذه المرحلة في الإبتعاد عن الوطن الأم الذي تمثله قسنطينة التي كانت بؤرة الارتباط وبدايته , ومصدر الحنين لأبنائها البررة المتعلقين بها , فكما جمعهم

يوما , أو كانت سببا مباشرا في إجتماعهم , هاهي تفرقهم وتنتثرهم بعيدا عنها , ليتخذ كل منهم موقعا يحول بينه وبين من أحب من أبناء مدينته ووطنه الذي طالما ارتبط مصيره به بقوة الواقع ومنطق العالم. لكن داخل الذات لم يكن من بد من القطيعة مع و طن مزقه الزمن الردي ليتكرر لأبنائه الأوفياء , فكان ارتباطهم القهري به هو باعثهم للفكاك منه .ومن موقعين مختلفين هاهي حياة تخاطب خالد في ما

(1) ذاكرة الجسد ص 378 .

(2) نفسه ص 183 .

يشبه وداع المنهزمين >> يجب أن نبحث عن نهاية أقل وجعا لقصتنا , لتكن قسنطينة لقاءنا وفراقنا معا<< (1).

وهكذا تفعل المدن العريقة في هذا العصر بأبنائها الذين انقسموا على قضيتهم فمنهم من سلم بقوانين الرداءة دون أن يتقبلها ومنهم من امتطى صهوة أحلامه وراح يرسم قسنطينة مابعد الفكاك قسنطينة المثل التي طالما تمنّاها بعد أن انقطع عن واقعه ورحل.

وهذا هو سر الرحيل عن الوطن الذي قرره خالد منذ زمن بعيد قبل أن يلتقي حياة الشابة التي فتنته وهام بها معتقدا أنها تحمل مواصفات قسنطينة التي تسكنه والتي شيدها بيديه >> أنا الرجل الذي حولك إلى مدينة<< (2). لكن هذه المدينة أيضا خانته كما فعلت ذلك قسنطينة قبلها , فغادر هكذا المدينتين معا لكن إلى أين ؟إن الرحلة المكانية التي تمت على أرض الواقع هذه المرة والتي قررها خالد منذ بداية التعفن وانقلاب المنطق تاركا المناصب والرواتب , قد كانت نحو الغربية"باريس" التي تمثل قلب الحضارة الغربية وفي زمن غير بعيد موطن المستعمر الذي حرمه من ذراعه وشوه جسده . حيث تشير هذه الرحلة بل تشير في هذا التغاير لموقع البطل معضلة الأنا والآخر.ذلك أن لعبة المواقع تغير الشخص نفسه , فموقعته داخل وطنه ستغير رؤيته ومنظوره للعالم عنها عندما يتموقع في موطن آخر وغربة أخرى ليغير في كل موقع هويته وعبر كل رحلة من فضاء الأنا إلى فضاء الآخر رؤيته , مما يجعل المقام الإنتقالي عبر الأمكنة يبعث في اختلاجاته أزمة استقرار , أزمة ذات هاربة من موطن وجودها إلى أوطان أخر >>

هأنت أمام جدلية عجيبة تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت فأيهما تختار؟»⁽³⁾.

(1) ذاكرة الجسد ص 327

(2) نفسه ص 330

(3) نفسه ص 86

ولم يشأ خالد البطل الراوي أن يغادر وطنه ويفك ارتباطه القهري به إلا بعد أن يقف مودعا كالأواقف على أطلال وطن لم يعرف حقيقته إلا بعد ان انفصل عنه , فأصبح الآن يراه بوضوح , ويضطلع بتفسيرتنا قضائه التي يعيشها أبناؤه وذلك حينما صاح به أخوه حسان حينما وجده في إحدى سكراته التي يحاول بها إيجاد طريق للهرب من جحيم هذا العالم : >>ياخي واش بيكم..البلاد متخذة , وأنتما, واحد لا تي يصلي..وواحد لا تي يسكر..كيفاش نعمل معاكم؟ (...). رفعت عني نحوه وقلت له بشيء من السخرية المرة هذه هي الجزائر يا حسان..البعض يصلي..والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك >>ياخذو في البلاد >>⁽¹⁾.

فإذا كان هذا هو وضع البلاد الذي أصبح خالد الآن يراه بوضوح تام فإن تحول عشيقته حياة في عز إعجابه بها إلى قسنطينة الأصلية , والعريقة , والأنيقة التي تزف إليه في أبهى حلة , لم يكن سوى حلما عابرا سرعان ما استيقظ منه على صفة أخرى يلاقيه بها واقعه وذلك بعد أن تتحول حياة الفتاة القسنطينية الشفافة بعد التحاقها بركب الإنتهازيين وسماسرة الأزمة إلى صورة مطابقة لقسنطينة الحاضر الردي وتحول عرسها الذي طعنت به خالد في صميم حلمه , إلى كرنفال يطابق في سخريته ذلك الذي تعيشه الجزائر وسط هذا العالم الذي يتفرج على مأساتها وكأنها لعبة سيرك لم تعد تضحك أحدا: >>هذا هو الوطن هذا هو عرسك الذي دعوتني إليه إنه "سيرك عمار" سيرك لا مكان فيه للمهرجين >>⁽²⁾ ثم يعلق خالد على وضعه الإنهزامي وسط معارك أحلامه المتكسرة >> أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة أحلام قلبه >>⁽³⁾. ليستصيح بعد هذه الكبوات المتلاحقة مبررات قطيعته النهائية

مع وطن لم يعد بالنسبة إليه سوى للهزائم والخيبات بعد أن أصبح العيش في واقع قسنطينة ضرباً من المستحيل وذلك ما يتضمنه

(1) ذاكرة الجسد ص 410 .

(2) نفسه ص 428 .

(3) نفسه ص 116 .

هذا المقطع الحوارى بين خالد وأخيه حسان بعد انتهاء ذلك الكرنفال المؤلم >> قلت له بصوت غائب غدا سأعود إلى باريس (...)

حاولت أن أوهمه أن لي بعض الإلتزامات , وأنني بدأت أتعب من إقامتي في قسنطينة.

- يا أخي عيب.. على الأقل احضر غداء سي الشريف غدا ثم سافر.. (...)

أجبتة بلهجة قاطعة لم يفهم سببها :

فراة... غدوة نروح <<(1).

وتوحي الكلمة الدارجة "نروح" إلى أن هذا الوطن الذي يوجد فيه , لم يعد ملكاً له منذ زمن , وأنها اعتنق وطناً بديلاً هو باريس , فقد انتهى استبدال الوطن بالغرابة والأنا بالآخر , والهنا بالهناك , وأصبح ينتمي لزمن ومكان آخرين بعد أن كان قد أعلن في وقت سابق عدم انتمائه لهذا الزمن هنا وذلك المكان هناك , فكما رفضته الأزمنة هاهي الأمكنة بدورها ترفضه سواء هنا أو هناك و يغادره كلاهما ويتركه شخصياً مغتربة خارج الزمن والمكان , ليخلق لنا النص الروائى شخصية إشكالية تعاني معضلة انتماء : >> ليس هذا الزمن لك إنه زمن لما بعد الحرب , للبلدات الأنيقة والسيارات الفخمة والبطون المنتفخة <<(2).

هذا ماقاله خالد عن علاقته بالزمن هنا , أما علاقته بالمكان هناك فيقول عنها : >> ليست هذه الأماكن لك (...) إنها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك , حربهم لم تكن حربك وجراحهم ربما كانت على يدك , أما جراحك فغير معترف بها هنا <<(3).

إن انتقال خالد من قسنطينة إلى باريس ذهاباً وإياباً جعل من رواية ذاكرة الجسد رواية مكانية أكثر منها زمانية فالحركية التي أضفتها الرحلة والانتقال عبر الأمكنة :

(1) ذاكرة الجسد ص 437-438 .

(2) و (3) نفسه ص 85.

الجزائر ← تونس

تونس ← باريس

باريس ← قسنطينة

قسنطينة ← باريس

باريس ← العاصمة

العاصمة ← قسنطينة

جعلت مقاطع الوصف المرتبطة بالمكان تعدد بين ناظرينا الصور و المواقف الناتجة

عن تغاير المواقع بشكل مستمر .

د- الموقع المكاني الرابع: باريس مرحلة ما بعد الفكاك

وكما رأينا في تقنية السرد المرتبطة بالزمان وأحداثه ووقائعه المروية ، يكفينا إذا تتبعنا تقنية الوصف التي تناسب عرض المكان وتمظهراته أن نقف على ردود الأفعال المتسلسلة داخل النص فنقف من خلالها على حركة الشخص و أفعالها، ومصوغات وجودها في هذا الموقع أو ذاك >> وعليه فالوصف ليس مجرد ديكور تزييني يلصقه

الكاتب بجسد النص ولكنه تقنية تعبيرية متعددة الوظائف <<(1). مما يجعلنا نكتشف الموقع الجديد لخالد بن طوبال بكل ملاسه لننظر من خلال زاوية رؤيته للعالم انطلاقا من باريس التي يصورها لنا بمنظوره وكاميراه التي ينصبها ويموقعها في الزمان والمكان الذي أرادته الروائية ، فتجعلنا نرى الأمكنة من عدستها للتعرف على مدينة كباريس، والتي تبدو بعين خالد ومن موقعه ذاك ملخصة في صورة بانورامية تعكس حسن اختيار الهندسة والموقع الإستراتيجي الذي يقف فيه وزاوية الرؤية التي يراه منها >> من هنا من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلبة، كل صباح تقدم لي باريس نشرتها النفسية، فأجلس هنا في هذه الشرفة لأتفرج عليها وهي تتقلب من طور لآخر (...). ويحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين وهو يتحول إلى إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء <<(2).

(1) Roland bourneuf et real ouellet 'l'univers du roman .presse universitaire de France 4^{eme} edition 1985 p119

(2) ذاكرة الجسد ص 185 .

فعندما أمضى خالد قطيعته مع قسنطينة زمانا ومكانا وحاضرا واستعان بالنسيان لدفن ما تبقى من ذكرياتها, راح يعد العدة للسفر إلى باريس , و يغلق دونه أبواب الحنين ليباشر واقعا جديدا وجد نفسه مجبرا على التعاطي معه هاهو يبوح لنا بقوله >>في الواقع أصبحت عندي قناعة بانعدام الأمل ,كان القطار يسير باتجاه معاكس، وكنت أحزم حقايب القلب..وأمضي دون أن أدري في اتجاه آخر أيضا، في الاتجاه المعاكس للوطن رحلت أوثت ذاكرتي بالنسيان، أصنع من المنفى و طنا آخر لي , وطنا أبديا علي أن أعود العيش فيه .

بدأت أتصالح مع الأشياء , أقمت علاقات طبيعية مع نهر السين..مع جسر ميرابو..مع كل المعالم التي كانت تقابلني من تلك النافذة، والتي كنت أعيش في معاداة لها دون سبب <<(1).

إذن فقد أعاد ترتيب علاقاته الطبيعية مع معالم باريس والغربة ليجد فيها و طنا آخر بديلا عن وطنه، وفي جسر ميرابو ونهر السين بديلا عن جسور قسنطينة ومعالمها , ويبدو في استبدال الموقعين قسنطينة بباريس أنه قد استبدل معهما قداسة الأمكنة التي غادرت قسنطينة وحلت بباريس.

بل أكثر من ذلك نجده قد قبر قسنطينة بكل معالمها وقبر معها "حياة" التي حلت محلها "كاترين" التي أعاد لها إعتبارها وشأنها بعدما قتل حياة مع قسنطينة بداخله >>أفهمت لماذا قتلتك تلقائيا يوم قتلت قسنطينة في داخلي ... <<(2).

إذن فقد قتلتها وقبرها معا واستعار بدلها فتاة فرنسية هي كاترين, ومدينة أخرى هي باريس بجسر آخر يسمى ميرابوا بدل جسر سيدي مسيد أو سيدي راشد , ونهر يسمى السين بدل وادي الرمال الذي يقطع قسنطينة , وهكذا فرغت قسنطينة من آخر معالمها الأكثر إغراء بل حتى من أوليائها بعد الخراب المريع الذي أصابها في عصرها الراهن والفراغ الرهيب الذي تسلل إلى مواطن إشعاعها , فأضحت باهتة

(1) ذاكرة الجسد ص 459 .

(2) نفسه ص 461 .

الملاحم، خالية الأركان لذلك لم يجد فيها خالد ما يشده للبقاء , فيها أكثر بعد ما انعدمت مبررات وجوده بها وذلك حين يخاطب حياة التي غادرها مع قسنطينة في زمنهما الرديء وعالمهما الخرب>> لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر ...أنا لا أسكن هذه المدينة ...إنها هي التي تسكنني.

لا تبحتني عني فوق جسورها , لم تحملني مرة...وحددي أنا حملتها , لا تسألني أغانيها عني , وتأتيني بخبر قديم ,جديد وأغنية كانت تغني للحزن فصارت تغني للأفراح ...

قالوا العرب قالوا ما نعطيوا صالح ولا مالو

قالوا العرب هيهات ما نعطيوا صالح باي البايات

(...)أدري..كان "صالح" ثوب حدادك الأول (...). كان آخربايات قسنطينة (...). لقد زرت (سوق العصر) وشاهدت دارك فارغة من ذاكرتها , سرقوا حتى أحجارها وشبابيكها الحديدية خربوا ممراتها عبثوا بنقوشها...وظلت واقفة هيكلًا مصفرا . يبول الصعاليك والسكرارى على جدرانها<< (1).

هكذا أصبحت معالمها وجسورها التي تحولت في لحظة ضياع إلى اطلال يعبت بها العابثون . وعندما أطل عليها مرة من نافذة ذاكرته ولكن هذه المرة من موقعه الجديد في باريس عندما كانت لوحات الجسور تحيط به ومن بينها "حنين" وجد في نفسه إحساسا مغايرا تماما لإحساسه الأول بل مناقضا تماما لذلك الحنين الذي كان يشده للجسور التي كانت أنيس غربته وكان يرى فيها عشيقته حياة التي قال فيها مرة >>أتجهت نحو لوحتي الصغيرة حنين أتفقدتها وكأنني أتفقدك "صباح الخير قسنطينة" كيف أنت يا جسري المعلق منذ ربع قرن <<(2).

كان ذلك تضافرا لصورة الجسر مع حبيبته حياة ووطنه ومدينته قسنطينة في لحظات الأبداع, لكن ما الذي حل بهذا الجسر بعد أن تحولت حياة وقسنطينة وخانتاه.

(1) ذاكرة الجسد ص 451 .

(2) نفسه ص 91 .

ليتدارك الموقف في موقعه هذا قائلاً >> لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي , كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلق دائماً منذ الأزل << (1)

لقد كان تعلقه بالجسور في زمن سابق ومكان سابق وموقع سابق يدعى قسنطينة.

أما وقد غدرته تلك المدينة المعلقة , وتخلت عن دلالاتها الأصلية وفقدت إشعاعها الأول فقد غير موقعه وموقفه منها ومن جسورها التي بعدما كانت رابطاً أصبحت عازلاً يبقيه معلقاً بكل ما أراد نسيانه ودفنه بداخله فتطير بهذه الجسور وما تدل عليه وما تكرسه من ارتباط قاتل , و من هذا الموقع الجديد بدأ خالد يكتشف نفسه وعلاقاته الجديدة مع تلك الجسور التي كان يرسمها سابقاً >> اكتشفت أنني لا أحب الجسور , وأكرهها كراهيتي لكل شيء له طرفان , ووجهان , واحتمالان , وضدان (...). كنت أود حرقها , لقد راودتني هذه الفكرة , ولكن لست في شجاعة طارق بن زياد (...). و برغم ذلك أريد أن أحرقها حتى أقطع على قلبي طريق العودة إلى الخلف << (2)

وذلك هو مصير آخر ما تعلق به خالد من معالم قسنطينة الواقع التي لم يكفه لنسيانها استبدالها بباريس، بل إنه سلمها إلى كاترين فتاة السندويتشات التي حلت محل حياة في موقعها الجديد والتي لم تصدق بدورها ما حضيت به في هذا الرمق الأخير من عمر خالد في غربته عندما سلمها عصارة أعماله الفنية التي خلد فيها ذاكرته وحنينه , فإذا كان قد سلم لأحلام وزوجها لوحة تعبر عن جسر من أعلى الجسور التي تعلق بها , فقد سلم الآن كل ذاكرته وارتباطه الأزلي بقسنطينة والوطن إلى كاترين لقد وهبها كل مارسم من لوحات عسى أن يجتث كابوس حياة من بين جنباته , لكن هل يفلح حقا في الخلاص من ذكريات قسنطينة , وهل سينتصر عليها ويشفى منها أخيراً؟

(1) ذاكرة الجسد ص 238 .

(2) نفسه ص 479 .

هـ-الموقع المكاني الخامس العودة النهائية إلى الوطن

ولأنه لم يستطع قطع طريق العودة إلى الخلف ,وأن له أن يعود إلى قسنطينة مهزوما مقهورا مرزوء في وطنه وأخيه وأحلامه غداة أحداث أكتوبر 1988 , فقد منح خالد بن طوبال الفتاة الباريسية كاترين زبدة أعماله الفنية وهاهو يخاطبها منكسرا : >> - كل هذه اللوحات لك صاحت

-أنت مجنون؟كيف تهبني كل هذه اللوحات إنها مدينتك. قد تحن إليها يوما قلت :

- لم يعد هناك ضرورة للحنين بعد اليوم , أنا عائد إليها أهبها لك لأنني أدري أنك تقدرين الفن , وأنها معك لن تضيع ... <<(1).

إذن فالقطيعة الفعلية قد تمت وانتهى الأمر، و لم يعد من رابط يشده إلى قسنطينة ولا إلى حياة , ولا إلى الجزائر وإذا عاد إليهم جميعا في هذا المشهد الأخير , فقد كانت عودته آنية ومكانية وجسدية ولم تكن روحية أو بدافع حنين واشتياق. إذ لم تكن عودته المكانية إلا قهرا وغصبا ليشيع في هذه العودة كل ما ارتبط بالوطن الذي صادرت أحداث 1988 وصادرت معه أخيه حسان الذي ذهب ضحية حلم جميل قاده إلى العاصمة ليلقى حتفه برصاصة طائشة لقد عاد خالد ليشيع كل من أحب في هذا البلد، لكنه من هذا الموقع قد زاد مقتته لقسنطينة التي تظهر أبعد ما يكون من قلبه بعدما كانت في الموقع الأول في أقرب منزلة، بل إنها حلت محل الأم في كثير من الأحيان,وموقع بعد آخر يزداد البون بينهما وتتسع هوة الإنشقاق بينهما إلى أن حال بينهما الموج ,ولم يعد من تلاق بين الأم وولدها الذي تنكرت له,وعبثت بأحلامه , وخيبت آماله فيها وحددت مآله الأخير بين فكيتها ليصفها لنا في مشهد مأساوي أخير يعود فيه البطل من وراء البحار حاملا جثة أخيه من عاصمة أحلامه إلى قسنطينة خيباته التي يقول فيها عند وصوله >> هاهي قسنطينة مرة أخرى .

تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها ,والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولوجثة .

(1) ذاكرة الجسد ص 474 .

هاهي قد هزمتنا , وأعادتنا إليها معا , في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها وقطعنا معها صلة الرحم <<(1)

وهذا تأكيد آخر على لسان البطل بأنه قد سعى رغم ارتباطه بقسنطينة والوطن إلى الفكك و القطيعة التي كانت تسكنه منذ تغيرت قسنطينة عن سابق عهدها في هذا الزمن الرديء الذي غادره خالد أيضا , بل إن أخاه حسان أيضا أراد أن يجد له مفرا من أسر هذه المدينة باحثا عن حلم قد يرفعه عن أحوال واقعه الذي يتخبط فيه , ولكنها تصرعه هناك في عاصمة أحلامه في اللحظة التي اعتقد فيها أنه شفي من قسنطينة وقطع معها صلة الرحم كما فعل أخاه خالد الذي يواصل وصف عودته رفقة أخيه منهزمين إلى قسنطينة: >> لا حسان سيغادرها إلى العاصمة ولا أنا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم.. هانحن نعود إليها معا..

أحدنا في تابوت.. والآخر أشلاء رجل.

وقع حكك علي أيتها الصخرة , أيتها الأم الصخرة ... فاشرعي مقابرني وانتظريني سأتيك بأخي.. أفسحي له مكانا صغيرا جوار أوليائك الصالحين , وشهدائك و باياتك (...) في انتظار ذلك.. تعالي سيدتي , وتفرجي على كل هذا الخراب الجميل , فبعد قليل سيحضر زوربا ليمسك بكفتي ولنبدأ الرقص سويا تعالي ... <<(2) .

هكذا كانت العودة إلى قسنطينة, وكانت في الحقيقة نقطة اللاعودة و تصريح عاني بالقطيعة, لأن من يعود إلى قسنطينة من أبنائها الأوفياء في هذا العصر لا يمكن له على سطحها وبين أناسها, لأن مكان البررة عند عودتهم إليها سيكون تحت ترابها بجوار الشهداء, والصالحين والأولياء و البابات, ليقبر كل منهم قسنطينته التي حلم بها إلى جواره بعيدا عن تلك التي غدرت به على سطحها و في هذه النقطة بالذات

(1) ذاكرة الجسد ص 467 .

(2) نفسه ص 467 .

يمكننا فهم مغزى قول خالد بن طوبال : >> لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحدة بعد الآخر ... أنا أسكن هذه المدينة ... إنها هي التي تسكنني <<(1)

ذلك أن قسنطينة التي سكنت كل واحد من هؤلاء ليست تلك التي يعبت بمعالمها الصعاليك والسكرارى والإنتهازيين، بل هي تلك التي حلم بها صالح باي يوما وإستشهد

من أجلها سي الطاهر ورفاقه , وبين جنبات كل واحد منهم كانت تسكن قسنطينة ما رسمت في أجمل صورة ولبست أحلى حلة .

وكذلك شيد خالد بن طوبال قسنطينة أحلامه التي سكنته ولم تغادره يوماً أما قسنطينة الواقع فقد شهدناها عبر كل المواقع التي حلم بها خالد في رواية ذاكرة الجسد سواء في قسنطينة أو باريس تلك التي كان منحى البعد والفكاك منها في تصاعد مستمر في نفس اللحظة التي كانت فيها قسنطينة التي تسكنه تزداد شموخاً وبهاءً وتغرق في الحلم والأساطيرية كلما حاصرته الأمكنة وقهرته الأزمنة التي قتل فيها قسنطينة الواقع ,تزامناً مع بعث قسنطينة الحلم .

وهي الحقيقة التي توصلنا إليها من هذه الرحلة الزمانية والمكانية عبر جدلية الإرتباط والفكاك التي تنتهي بنا كل مرة إلى تخلق جدلية وليدة هي جدلية الاحتضار والبعث، والتي تفسرها حقيقة نهاية عهد و بداية عهد جديد لا يزال يتخمر داخل الذات وهي الفكرة التي نجدها مؤسسة في البحث البنيوي التكويني على فكرة صراعية الوعي القائم السائد الذي يراد الفكاك منه والقطيعة معه والوعي الممكن الذي تعلق عليه كل الآمال المشروعة للفرد المعبر والجماعة المعبر عنها من خلاله .

وتكريساً لهذه الحقيقة يتجلي لنا النص الروائي في ذاكرة الجسد من خلال موقعي الزمان والمكان على مشهد تحتضر فيه قسنطينة الواقع والحاضر في اللحظة التي تبعث فيها قسنطينة فاتنة داخل الذات المعذبة التي لم تطق العيش في عالمها

(1) ذاكرة الجسد ص 467 .

ومدينتها ووطنها الأم، فهدمتها وشيدت لها صرحاً بداخلها لينتهي دور قسنطينة الخارج وتبدأ قسنطينة الداخل التي تسكن صاحبها .

فإذا كان المشوار في رواية ذاكرة الجسد قد انتهى إلى اتجاه واحد هو اتجاه الوطن وقسنطينة بعد أحداث أكتوبر 1988 والتي يبدو أبطالها قد شربوا من الأزمات وارتووا من النكبات في هذا الوطن ,فإنهم في رواية فوضى الحواس لم يغادروا هذا الوطن على امتداد النص الروائي محتفظين بمرحلة الوعي الممكن التي قطعوها ووصلوا إليها في

رواية ذاكرة الجسد ليضربوا لنا موعدا لمواصلة الرحلة المكانية على ذلك المستوى المتسامي في رواية فوضى الحواس التي ستتخذ فيها جدلية الإرتباط والفاكك لونا آخر ومواصفات ونتائج جديدة مع متطلبات الوضع الجديد .

4 - المواقع المكانية في رواية فوضى الحواس :

إن المواقع المكانية في رواية فوضى الحواس منبئية بشكل أساسي على تلك المواقع المبدئية التأسيسية التي بلورتها الرواية الأولى ذاكرة الجسد , ولم تكن موقعة البطلين في رواية فوضى الحواس سوى مواصلة لما تم إنجازهم وما وصلت إليه الرحلة في الرواية الأولى .

وعلى غرار الموقع الزمني فإن البطل خالد الثاني و حياة وصلا إلى مرحلة نضج تبدو مستفيدة بصورة جلية من تجاربهما في الرواية الأولى .

فإذا كانت الحركة المكانية والرحلة التي ألهبت دينامية الوصف عبر الأمكنة , في اختلاف المواقع , واختلاف الرؤى تبعاً لها قد أسندت في رواية ذاكرة الجسد إلى شخصية خالد بن طوبال الذي اضطلع بدور البطولة ورواية الأحداث , فإن الشخص الحامل للقب خالد بن طوبال يظهر في رواية فوضى الحواس مستقيلاً من مهمة التحرك وصنع الأحداث وروايتها , بل يكفي بالمقابل بمتابعة حركة حياة التي أوكلت لها أحلام مستغامي مهمة رواية الأحداث وقيادة الرحلة المكانية التي بدت مقتصرة على الحيز الداخلي للوطن أي بين قسنطينة والجزائر دون أن تغادر الوطن خلافاً للبطل الراوي في ذاكرة الجسد خالد بن طوبال الذي أنهكته الأسفار وفجائعها جيئة وذهاباً بين قسنطينة وباريس، وغادرنا هكذا مستقيلاً من موقع الراوي الذي استلمته حياة في رواية فوضى الحواس وتاركا لقبه "خالد بن طوبال" لبطل ثان هو شخصية متأثرة به حتى أنه حمل اسمه واختار أن يكون خالد الثاني، بل إن وجوده يتماهى مع الأول حد الإلتباس ويتميز ظهور خالد بن طوبال الثاني في رواية فوضى الحواس بتلك الدرجة من النضج والوعي اللذان أفادهما من التجربة التي مر بها نظيره في رواية ذاكرة الجسد، والذي ناضل وصارع عالمه في مرحلة الوعي القائم السائد، ليمنح بطلي الرواية الثانية فوضى الحواس مساحة جاهزة من الوعي الممكن الذي يطبع حديثهما، وحياتهما كشخصيتين منقطعتين، ومنفكتين مسبقاً عن رداءة عالم الواقع ليلموقعا في تطابق شعورهما وحلمهما في موقع متسام , يتكلمان فيه كلاماً يشبه ذلك الذي يسود في هذا العالم، ويتأثران بعلامات متواضعة بينهما ولا يشركان في هذا الإنسجام الشعوري أحداً من أهل الواقع، ويتجسد ذلك من خلال الطريقة السحرية التي التقيا بها وتعرفا بها على بعضهما البعض، حيث وجد كل منهما ظالته في غريمه . وبما أن الموقع المكاني لحياة البطل / الرواية في رواية فوضى الحواس جاء منحصرًا بين قسنطينة والجزائر العاصمة دون سواهما , فقد استفادت هذه الأمكنة أيضاً من الأوصاف التي ميزتها في الرواية الأولى، وبذلك جاءت هذه الرواية مختزلة ومختصرة على قرائها كل المعالم المكانية التي شهدوها سابقاً وعرفوا موقع الأبطال منها، ليدرك القارئ في هذه الرواية مرحلة النضج الذي بلغته تلك المعالم التي قامت من جديد في هذه الرواية لتكمل مرحلة

الوعي الممكن الذي توصلت إليه في نهاية رحلة ذاكرة الجسد حيث نجد أنفسنا أمام رواية مؤتثة بمعالم قد مررنا بها وسبق التعامل معها , ودون كثير عناء نطالع في رواية فوضى الحواس نصا روائيا مقسما مقطوعيا إلى خمسة مقاطع معنونة بكلمات رامزة مشحونة بمضامين المقطع الذي تتصدره وهي :بدءا - دوما - طبعا- حتما - قطعاً وتأسيسا على هذا التقطيع تنبني استراتيجية المكان التي تبداوا أقل تعقيدا منها في رواية ذاكرة الجسد التي أنضجت كل شئ قبل هذه المرحلة ولم تترك لنا سوى أن نبدأ من حيث انتهت الرحلة المكانية هناك .لنجد أن مورفولوجية المكان لهذه الرواية قد نسجت الحركة المكانية للبطلة حياة ملخصة عبر فصول الرواية مجمل أدوارها و أفعالها التي أرادت الكاتبة محلية الحركة تتقاذفها مدينتي قسنطينة والعاصمة بمجرد خروج الرحلة من صفحات قصة الكاتبة الحياة إلى الواقع كما سنستعرضه عبر فصول هذه الرواية .

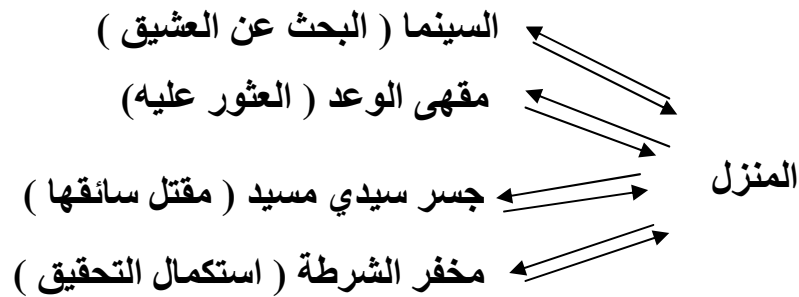
أ-الموقع المكاني في الفصل الأول "بدءا"

-المكان الورقي: تدور أحداث الموقع المكاني الأول على مساحة ورقية، أي أن شخصيات الفصل الأول كانت من صنع البطلة /الرواية حياة وهي في هذه الرواية تمارس الكتابة هروبا من الحياة فتنسج خيوط مغامرة قصصية مجنونة بين شخصيتين ورقيتين يضربان موعدا لهما في مقهى "الموعد" ثم في سينما "أو لمبيك" وما إن تنتهي قصتها هذه إلى هذا الموعد الذي ضربه بطلاها في قصتها حتى تغريها الأحداث وتقرر في لحظة طيش ذهني أن تدخل غمار هذه القصة , أي أن تذهب هي إلى ذلك الموعد الذي ضربه بطلها لعشيقته قالت حياة الكاتبة/ الرواية: >>...كيف لي أن أخلف أنا موعدا كهذا ,أست أنا التي أردته ...وحدته ولا بد أن أكون هناك <<(1). لذلك بحثت في الجرائد عن اسم ذلك المقهى وتلك السينما لتجدهما مثبتين على صفحات إحدى جرائد ذلك الأسبوع , فخرجت إلى أرض الواقع باحثة عن مكان حلمت به في إحدى قصصها , بدأت ملامحه في التحقق أمام ناظريها , فمضت في تلك المغامرة الجنونية لا شئ إلا لأن هذه التجربة الجديدة تمثل إحدى السبل للفكك والهروب من الحياة الواقعية الخائقة >>دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة , تأخذ بي منحنى انحرافيا نحوها ,وتزج بي في قصة ستصبح صفحة

بعد أخرى قصتي»⁽²⁾. وهكذا تبدأ الرحلة المكانية الفعلية على أرض الواقع, رحلة البحث عن عشيق منتظر طارده أحلام هذه الكاتبة الهاربة من عالمها لتخرجه من صفحات قصتها إلى الوجود الفعلي في حياتها وهذا بداية من الفصل الثاني "دوما".

ب-الموقع المكاني في الفصل الثاني "دوما"

موقعة حياة في قسنطينة



(1) فوضى الحواس ص34.

(2) نفسه ص 39 .

تدور أحداث الرواية في فصلها الثاني في حدود حيز مكاني هو قسنطينة، التي قطع معها خالد بن طوبال في الرواية الألى صلة الرحم كما قال ، ليأتي خالد الثاني في رواية فوضى الحواس مطلعاً على ما قاساه سابقه في الرواية الأولى ، بل منهكا مما رآه من قسنطينة أو مؤكدا استمرار القطيعة التي مارسها صنوه في ذاكرة الجسد ، ويظهر ذلك جليا منذ بداية الرواية حينما تسأله حياة البطلة / الرواية عن المدينة التي تسكنه متوجسة منه بحيرتها وارتباكها انطلاقاً من كونها الرواي الذي حكم عليه أن يكون مدانا على امتداد النص الروائي المستغانمي ، فيجيبها معمقا حيرتها بنهك الطيف الغامض الذي يطارده الأبطال / الرواة عند أحلام مستغانمي في رحلتهم اليوتيبية >>«لن يفيدك ذلك في شيء، أنا كالكتاب الذين يسكنون مدينة كي يكتبون عن أخرى ، أسكن مدينة لأتمكن من حب أخرى وعندما أغارها لا أدري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت»⁽¹⁾ وهو الإثبات الصريح لحالة الضياع التي خلفتها أزمة الأمكنة و هي أزمة استقرار مكاني ووجودي لذات هائمة على و جهها ترفضها الأمكنة، بل حتى الأمكنة الأقرب إليها: قسنطينة التي طالما قدستها واحتفظت

لها بمكانة خاصة في أعماقها ورفعتها إلى أسمى الدرجات وأمثلها بينما تهوي قسنطينة الواقع في صورتها الحالية المتجهمة إلى الدرك الأسفل من الإزدراء، حيث يصورها خالد الثاني في واقعها ذاك بشكل يؤكد القطيعة التي اتخذها كل منهما تجاه الآخر من موقعين متناقضين حتى في صيغة القطيعة والفاكك >> أنا حالياً شقة شاغرة غادرت قسنطينة عن حب .. و غادرتني هي عن خيبة << (2)

ليثير الخطاب الروائي منذ بدايته معضلة الاستقرار التي تهز كيان البطلة الراوية حياة التي تهرب من جحيم المكان الذي ارتبطت به بالقوة إلى مكان آخر ، تعيد فيه ترتيب عالمها ، وتتصالح فيه مع مدينتها الفاضلة ، وتراجع فيه استراتيجيتها حركتها ، كي تستعيد مقومات شخصيتها التي مزقتها وجودها في عالم وزمن الواقع، وتتموقع من جديد في واقع آخر

(1) فوضى الحواس ص 83 .

(2) نفسه ص 140 .

لا يهم فيه إن لم تكن قد ألفتها من قبل أو عرفت عنه شيء >> عندما نساfer ، نهرب دائما من شئ نعرفه، ولكن نحن لا ندري بالضرورة ما الذي جننا نبحث عنه << (1).

وهكذا قدر الهارب الذي لا يفكر ساعة الهروب في مشكلة "إلى أين ؟"

بقدر ما يفكر في أن يصبح في حل مما كان فيه فحسب .

وذلك جراء الموات الرهيب الذي أصاب البطلة حياة ، وأصاب مشاريعها وأحلامها في قسنطينة التي ارتبطت بها بقوة الواقع حتى لم يعد لحياتها فيها معنى محددًا.

إذن فقد أدركت حياة هذه الكاتبة التي انصرفت ذات يوم عن عالم خالد بن طوبال الذي دعاها إليه ، ورفضت الإلتحاق به واختارت الإنضمام إلى سكان زمن الرداءة بل الأكثر من ذلك الزواج من أحد سماسرة الأزمة (سي..)، وهو الزواج الذي وصفه خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد بـ "سيرك عمار" هاهي تصل إلى نفس الحقيقة التي وصل إليها خالد حينها وتراجع وتندم عما أقدمت عليه ، عندما حاصرتها قسنطينة بل ووضعها بين فكيتها كما فعلت بخالد من قبل ، لا لشيء إلا لأنها أصبحت تفكر بعكس قوانين هذا العالم الخراب وبعكس منطق وعيه الواقع الذي يفترض فيها أن تسلم و تخضع لمواضعاته لتصرح بعد إدراكها لهذه الحقيقة قائلّة :

>> هذه مدينة لا تكفي بقتلك يوما بعد آخر ، بل تقتل أيضا أحلامك <<(2).

وبدأت رحلة الفكاك من منطق قسنطينة ، ولعل أول مظهر للهروب الذي قررته البطلة /الرواية حياة هو هوسها بالتنقل المكوكي بين بيتها والسينما ، ثم بين بيتها ومقهى الموعديباحثة عن طيف رجل حددت معالمه التي تريدها في رواياتها وكتابات التي تمضي بها وقت فراغها القاتل ليقودها طيشها إلى العثور على رجل قد أعد نفسه خصيصا لتقمص تلك الشخصية ، ولأنه قارئ جيد لرواياتها وخاصة رواية ذاكرة الجسد " فقد قرر أن يمثل لها ذلك الدور بل أكثر من ذلك أن يتلقب بـ "خالد بن طوبال " وهو الذي سميناه خالد الثاني الذي سيرافق رحلتها في رواية

(1) فوضى الحواس ص 140.

(2) نفسه ص 136 .

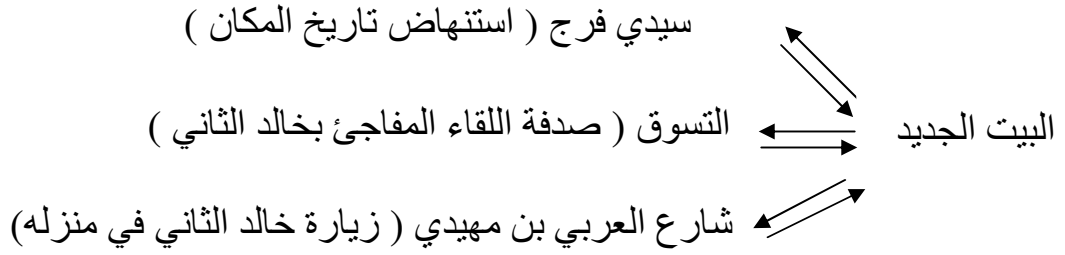
فوضى الحواس ، كما سيقودها طيشها عبر الأمكنة إلى أي موضع تقودها إليه نزواتها في الترحال ، وليكن مثلا جسر سيدي مسيد (قنطرة الحبال) ليقتل سائقها الخاص ، وتقاد هي إلى مخفر الشرطة لاستكمال التحقيق ، في ما يشبه سيناريوهات الأفلام البوليسية ، لتجلس حياة الكاتبة الهاربة من زمنها ومكانها وسط تلك الضوضاء وتلك التنقلات والحركات التي تتم خارج إرادتها ، فلم تعد تدري بالضبط إلى أين يقودها قدرها الذي يبدو أنه قد ناب عن نزواتها في الترحال وسيرسم من هنا فصاعدا مسار الرحلة .

ليكون في كل ذلك مبررا للهروب من هذه المدينة المفترسة والإبتعاد عن جوها الخانق المضطرب بالتناقضات .

لتبدأ الرحلة والسفر بعيدا عن أجواء قسنطينة بداية من الفصل الثالث فيما تبدو الحاجة ملحة إلى اتخاذ موقع جديد يعيد للذات المشتتة ترتيبها وللشخصية الممزقة نفسا جديدا تتسلح به فيما سيأتي من مستجدات المرحلة القادمة من الرحلة .

ج-الموقع المكاني في الفصل الثالث طبعاً

موقعة حياة في العاصمة:



وتؤكد هنا البطلة /الرواية حياة حاجتها للسفر والفاكك ولو مؤقتا من أسر قسنطينة والخروج من وجود قهري إلى وجود فعلى حاولت اختلاقه بنفسها، وهاهي تفسر لنا حقيقة ذلك الهروب بقولها: >> عندما نساfer , نهرب دائما من شيء نعرفه ,ولكن نحن لا ندري بالضرورة ماالذي جننا نبحت عنه (...) في الواقع أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة ,وما تبثه روحها من ذبذبات أستشعرها <<(1)

وفي خروجها من موقعها الأول إلى الموقع الثاني تبدو البطلة كمن خرج من الظلمات إلى النور , وكأنها بعثت من جديد متقمصة شخصية جديدة بعدما قضت على شخصيتها السابقة المستسلمة لعالم الواقع و خلفتها في قسنطينة متجهة في روح جديدة إلى عالم جديد يبدو أنها وجدت فيه ملاذا من جحيم المكان الأول الذي كان ارتباطها به , قتلا لروحها الطامحة وأحلامها الجامحة .

وهاهي تصف نزولها بالبيت الجديد في العاصمة و غبطتها بكل أركانها وزواياها وكأنه المكان الذي كان ينتظر قدومها منذ زمن بعيد >> أحببت هذا البيت , هندسته المعمارية تعجبني وحديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون <<(2) وبوجودها في هذا الموقع الجديد الذي سرعان ما عقدت معه حلفا للإرتباط , بدأت تبني شخصية أخرى و تؤثت ذاكرتها بأمكنة أخرى موازاة مع انحاء قسنطينة الواقع التي غادرتها في موقعها القديم الذي أن أن تمحوه من ذاكرتها ليحل محله العهد الجديد , وفي مقارنة تستبدل فيها ماكان بما سيكون ,وما غادرته من سجون الأمكنة التي ارتبط بها مصيرها بالقوة بماهي مقبلة عليه من أمكنة كلها للتححرر والانعقاد في أنسنة للأمكنة تحمل فيها هذه الأخيرة أمزجة البشر فتقول :

>>البيوت أيضا كالناس هناك من تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ملاتحبه ولوعاشرته وسكنته سنوات>> (3).

لقد أرادت لهذا الإستبدال بين الأمكنة أن يتم على نسق ذلك الذي يتم بين بني البشر، فهي تستبدل مكانا بآخر تماما كما تستبدل شخصا بآخر لتدخل بهذه النقلة المكانية والروحية في الوقت ذاته عالما جديدا ومعرفة متجددة لترتدي هوية جديدة تبنيتها بقوة إرادتها، فتتحالف معالم هذا الموقع الجديد، وأثاثه، وهندسته

(1) فوضى الحواس ص 140 .

(2) و(3) نفسه ص 140.

للترحيب بها في هذا العالم الذي ما فتئ يغيرها بمعارف واكتشافات جديدة ستقبل عليها في هذه المدينة التي تعلقت بها كما لو أنها تتعلق بحبيب هامت به من النظرة الأولى، في اللحظة التي تغادر فيها ذلك الذي عاشرته وألفته عن ضجر منذ سنوات، لكان المكان عند أنسنته يصبح شخصية ترافق حياة في رحلتها الجديدة و تحتفل بها، بينما تبدو قسنطينية شخصية متجهمة لم تستطع حياة معاشرتها رغم طول العهد بها: >>ثمة بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب، وأخرى معنمة،مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها، وإن كنت صاحبها.

هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطل على أحد، أثاثه ليس مختارا بينة أن يبهر أحدا، وليس له ما يخفيه على أحد كل شيء فيه أبيض وشاسع، لا تحده سوى خضرة الأشجار، أو زرقة البحر والسماء، بيت لا يغري سوى بالحب والكسل، وربما بالكتابة>> (1)

وما إن تخرج حياة من هذا البيت في جولتها الأولى إلى ميناء سيدي فرج حتى تبدأ معالم المعرفة الجديدة في التجلي، فيتفجر الماضي المجيد من جنبات هذا المكان الذي دغدغ ذاكرة التاريخ بداخل حياة بمجرد وصولها إليه ليكشف عن خباياه ومكنونه على لسانها وذلك حين توصلت إلى أن >>سيدي فرج ليس في النهاية اسما لولي صالح مازال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته.

إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر. فهنا رست سفنها الحربية ذات 5 يوليو من صيف 1830 بعد تحطيم الوسائل الدفاعية، المتواضعة الموضوعة في مسجد سيدي فرج، وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين <<(2)>. وفي خرجة أخرى يقودها هوسها بالتنقل إلى أحد شوارع العاصمة لمجرد التسوق واكتشاف المكان فتلتقي في أحد المحلات صدفة بخالد الثاني عشيقها الذي

(1) فوضى الحواس ص 140 .

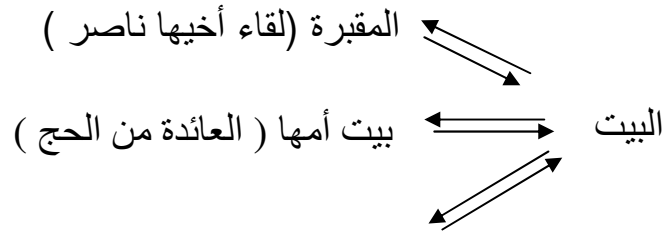
(2) نفسه ص 143 .

حددت معالمه في روايتها في الفصل الأول "بدء" وغادرته في قسنطينة بعد آخر لقاء لهما هناك في مقهى الموعد في الفصل الثاني، لتجده أمامها في ذلك المحل في العاصمة في هذا الفصل، وهي مفاجأة أخرى يمنحها إياها هذا المكان الجديد ذات قدرأين وجدت سببا آخر لبقائها في العاصمة لما التحق بها فارسها الغامض الذي حلمت به وهامو يتفقى، تنقلاتها من مكان لآخر، ويستدرجها إلى بيته في شارع العربي بن مهدي ليحقق لها حلم الانعناق وهو دليل آخر على ذلك المستوى المتسامي للخطاب الذي يتواضعانه بينهما، وهو خطاب خليق بمرحلة الوعي الممكن التي انقطعا إليها، تلك المساحة البديلة والفضاء الذي يخالف كل ما يتصل بعالم الواقع، ومواضعاته، فيخاطبها فارسها الذي تجلى لها فجأة في العاصمة باللغة

الملمغة التي ألفتها فيه: >> أنا كائن حبري أسافر بين دفاترك، ومعك فقط ومن قسنطينة إلى العاصمة لأكثر، وليس من حقي أن آخذ تذكرة سفر لشخص واحد. ولوجهة ليست وجهتك <<(1)> ليركها بعدما جمعتها في بيته العاصمي لحظات حب تبادلها فيها طقوسا شبقية، استجابت لها حياة كما لم تفعل من قبل، واكتشفت أنها لحظات لا يمكن أن تعيشها مع غيره، ولم تألف سحرها من قبل، لقد اكتشفت جسدها من جديد تبث فيه الحياة مع هذا الرجل الساحر وكأنها لم تعش تلك اللحظات النادرة إلا في بيته. لتعود على وقع تلك النشوة إلى قسنطينة مرة أخرى في الفصل الرابع .

ج-الموقع المكاني في الفصل الرابع "حتما":

العودة إلى قسنطينة



الحمام (تكاشف الأجساد الشريفة والنجسة)

(1) فوضى الحواس ص 194 .

إذا كان هذا الفصل يمثل عودة البطلة /الرواية إلى قسنطينة باقترب عيد الأضحى، فإنه جاء حاملا لعنوان "حتما" وكأنه عودة قسرية وحتمية إلى قسنطينة التي تعيد أبنائها مرغمين كلما ابتعدوا عنها، بالإضافة إلى أنه أقصر الفصول في هذه الرواية، وكان عودتها إلى قسنطينة مرفوضة حتى من طرف الكاتبة التي لم تشأ أن تمنح هذه العودة الغير مرغوب فيها مساحة أكبر، وتلك صورة أخرى للعنوان "حتما" الذي لا يعبر سوى عن الغضب والحتمية ولا يصف سوى الارتباط القهري بقسنطينة، فلم يكن للكاتبة أن تمنح فصلا يحمل عنوان "حتما" أكثر من 31 صفحة .

لتقابلنا فيه البطلة ذات صباح على ضجر من لم يجد من يعايدته سوى الخادمة فتعلن عن قنوطها مما يحدث في هذه المدينة التي لم يتغير جوها حتى في الأعياد <>أكره الأعياد وهذا العيد كان أكثر الأعياد حزنا، كان عيد الغياب<> (1).

كيف لا وقد كان أول انتقال لها في هذه المدينة وفي هذه المناسبة إلى المقبرة لزيادة قبر أبيها، ولقاء أخيها ناصر في ذلك المكان، ثم زيارة مواساة لعائلة سائقها المغتال عند الجسر "عمي أحمد". إنها مدينة لا تقدم لها سوى المآسي، ولا تفاجئها إلا بالصددمات، كأن يخبرها زوجها عند عودتها إلى البيت بنبأ اعتقال أخيها ناصر أثناء غيابها، لاشتباه تورطه مع جهات أصولية وتوسط زوجها لإخراجه.

كما يخبرها بموعد عودة والدتها من الحج فترحل إليها لتهنئها وفي لحظة ظننا فيها أنها عادت لترتبط بقسنطينة بأي شكل من الأشكال، تعلن البطلة حياة أنها لم

تعد تنتمي لهذه المدينة ولا لأهلها، وأن الإرتباط الوحيد فيها كان ذلك الذي يشدها إلى ذلك الرجل اللغز الذي سحرها بكلامه الملغم خالد الثاني الذي و جدت فيه بديلا عن عالمها الواقعي وعن زوجها وأخيها ناصر، وحتى عن أمها التي عادت لتوها من الحج محملة بماء زمزم كما تخبرنا البطلة >> تحسبا لذلك اليوم الذي قد أحبل فيه وأستجد به عندما أضع مولودي !

(1) فوضى الحواس ص 200 .

في انتظار ذلك، أنا حبلي بذلك الرجل، إنه الشيء الوحيد الذي يكبر داخلي كل يوم وإذابه يوما بعد آخر يغطي حتى على رحيل ناصر، وعلى خيباتي الأخرى، ولا أفهم أن يستطيع هذا الرجل أن يفعل بي كل هذا، وأن يواصل برغم كل ما يحدث حولي من مأس الإقامة داخلي، ومنعي من التركيز على أي شيء عداه <<(1).

وتدرجيا أصبح ذلك الرجل اللغز ملاذاها الوحيد من قهر نوبها وما يفرضونه عليها من إزامات، وكأنهم تحالفوا مع قسنطينة ليكبلوها بقوانين حياتهم حتى أصبحت تعيش بينهم كآلة تتحرك بين هذا وذاك وتتساق بلا مبالاة وعدم اكتراث بما يملونه عليها من توجيهات و أوامر تماما كما تسلم إرادتها الميتة لأمها التي تسوقها هذه المرة ككل نساء قسنطينة إلى الحمام التركي الذي تعلق عليه من موقعها الصاغر في هذه المدينة >> هكذا أصبحت أستمع برحابة صدر إلى تذررها، وشكواها، وثرثرة أمومتها

ولا أملك، إلا أن أستسلم مكرهة لنزواتها حتى أنني قبلت أن أرافقها بعد ظهر اليوم إلى "الحمام التركي " برغم أنني لم أكن أشاركها يوما حماسها لطقوس النظافة الأسبوعية في هذا الحمام الجماعي <<(2).

لنتحول البطالة إلى مخلوق مغلوب على أمره، مسلوب الإرادة مكتف بوضعية

التقبل لكل ما يمليه عالمه من قوانين قاهرة لوجوده الفعلي , ومخلوق كهذا لا يمكن أن

يكون حيا في هذه المدينة، وهو ما تأكد لدينا من حالة عدم الإكتراث التي انطبعت بها هذه الشخصية في قسنطينة التي كرسنا حالة الموات الكلي لحواسها وإرادتها هناك.

لنشهد عودة تدريجية للحياة إلى هذه الشخصية التي ستسترجع حواسها بمجرد عودتها إلى العاصمة في الفصل الخامس أين تتحول إلى شخصية إيجابية بكل المقاييس.

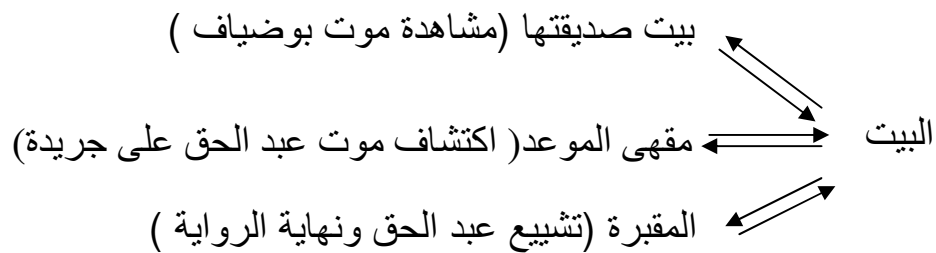
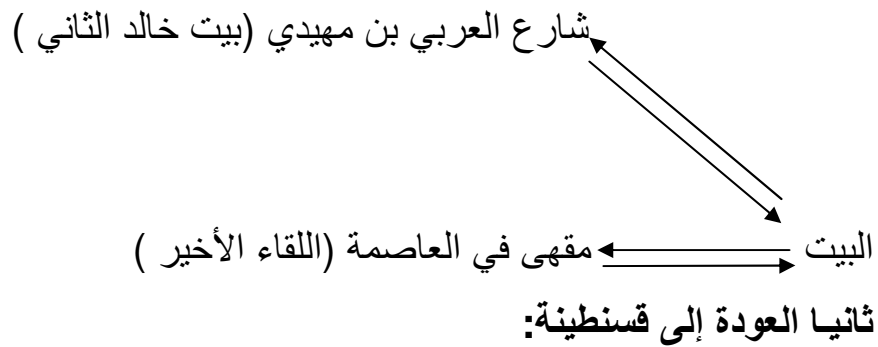
(1) فوضى الحواس ص 218 .

(2) نفسه ص 229 .

هـ-الموقع المكاني في الفصل الخامس " قطعا "

الانشطار بين العاصمة وقسنطينة:

أولا في العاصمة:



بعدها كان الفصل الأول تأكيدا على استمرار القطيعة التي خلصت إليها رواية ذاكرة الجسد مع المكان والوطن، وبلوغ التحرر التام للذات من كل القيود والروابط، وتأسيسها لهوية جديدة ومعرفة جديدة، واكتشافها لقدرات وحواس كانت دفينة عالم الواقع، وذلك بمجرد تغييرها لأجواء المكان الذي جبلت على الارتباط به، تخرج حياة من وجودها المفروض هناك وتصنع لذاتها و جودا فعليا في الفضاء الجديد بالعاصمة لنشهد

تحولها السلبي في الفصل الرابع إلى درجة موت كل حواسها في علاقتها بالعالم من حولها، وفقدانها لإرادة التحرك التي سلمتها لمن هم أفضل موقعا منها في ذلك العالم، بينما نجدها داخليا، موازاة مع ذلك الانسحاب من عالم الواقع، تعيش في زمن ومكان مختلفين إلى جانب فارسها الذي وجدت عنده ملاذها الآمن من ويلات عالمها، ووجدت فيه استجابة سحرية لحواسها، لنشهد في هذا الفصل الأخير انشطار هذه الذات الهاربة إلى وجهين متناقضين، أو بالأحرى إلى شخصيتين موازاة مع انشطار المكان بين قسنطينة والعاصمة، بالنظر إلى موقعها المختلفين فيهما، فحياة في العاصمة شخصية ايجابية بكل المقاييس مليئة بالحيوية وروح الإكتشاف لمعالم العالم الجديد الذيبادلها الشعور وراح يفتح لها صدره ويقدم لها كل ما تشتهي حتى أنه أهداها عشيقها المنتظر خالد الثاني الذي ظنت أنها تركته في قسنطينة ليفاجئها وجوده إلى جانبها في العاصمة أين وجدت فيه نصفها الآخر، والعنصر الذي كان ينقصها ليقاسمها لغة الحواس والمعاناة والغربة بل يقاسمها حتى هوس الهروب والإنقطاع من عالم قسنطينة الذي لم يعد معنيا به.

أما حياة في قسنطينة فهي تلك الذات التي تسلم بقوانين عالم الواقع، تتقبل مواضعاته، وتدفع فيه ثمن ابتلاعها لضميرها هناك، فتفضل الموت على المواجهة، والانسحاب على المجابهة، وقد تمثل موتها الضميري في ذلك السديم من اللامبالاة وعدم الإكتراث الذي يلف و جودها العبثي في هذه المدينة التي لا تقبل فيها طقوس وقوانين عالم الواقع بل تسخر من طريقة عيش أهله فيه ووعيهم القائم والسائد هناك. ورغم ذلك تجد نفسها تتعاطى مع يومياتهم الجوفاء، وتسائر منطقهم دون أن تقتنع به، وهو الإنتحار الوجودي للذات التي تغادر الجسد لتحيا بعيدا عنه وتتركه قناعا يعايش أهل هذه المدينة.

أولا في العاصمة عودة الروح والحياة:

ما إن اشتمت البطلة رائحة العاصمة عبر مكالمة هاتفية مع خالد الثاني حتى عادت إليها نبضات الحياة، وتحولت من جديد إلى وضعها الإيجابي، واستعادت في هذا الموقع المتسامى توازنها ورؤيتها المتفائلة بالعالم، بل يستعيد الوطن بقدمها حياته،

حيث تزامنت زيارتها الثانية إلى العاصمة مع عودة محمد بوضياف، وعودة بطلها خالد الثاني من فرنسا إلى الجزائر في نفس الوقت، وكأن الحياة في العاصمة تستعيد أزهى مواسمها وتعد حياة بكل ماكانت تتمنى وجوده هناك، فتمنحها العالم الذي كانت تحلم به والرجال الذين تعشقهم.

فتستعيد العاصمة بهجتها كما تفضلها حياة العائدة إلى البهجة. حيث تضطرب لهذا المشهد كل الأحاسيس بداخلها اضطراب من تبت فيه الحياة بعد الإحتضار، وتتفخ فيه الروح بعد ماكان جثة هامة تحركها إرادة الآخرين.

إنها حالة من الإرتباك والفوضى شبيهة بتلك التي يصاب بها من استنشق الهواء لأول مرة ورأى النور بعد أن كان قابعا في رحم مظلمة لا يد له في العيش بداخلها: >>ها أنا أدخل الدوامة نفسها من الفرحة والخوف والترقب والتفائل والتساؤل، لماذا يعود هذا الرجل دائما عندما أكف عن انتظاره؟

لماذا يأتي دائما بتوقيت الأحداث السياسية الكبرى (...). لماذا.. كما عبر نهر، يأخذني إليه دائما تيار الرغبة الجارف، يدحرجني من شلالات شاهقة للجنون.. يمضي بي من شهقة إلى أخرى.. يجذبني عشقه حيث لا أدري جميل ما يحدث لي هذا الصباح <<(1).

بل لم تعد تدري كيف أصبحت فجأة هي من يصنع القرار ويسير رحلة التنقل المكاني من موقع لآخر، وكأنها استعادت زمام التحكم والإرادة في قسنطينة قبل مغادرتها، وراحت تملئ على والدتها التي طالما سارت تحت أوامرها اقتراحات للسفر، كأن يذهبا في زيارة استجمام إلى العاصمة.

وهاهي تصف ذلك التغير المفاجئ الذي طرأ على مزاجها وكأن الحياة تصغي إليها الآن:

>> كان لهذا المشروع الذي ارتجلته تَوَّأ مفعول منشط على أمي التي ذهبت نحو المطبخ تعد غداء يتناسب مع مفاجأة زيارتي ومفاجأة سفرنا، أما أنا.. فاتجهت نحو الهاتف بالتوتر نفسه، والفرحة نفسها.. لأطلب ذلك الرقم إياه <<(2).

وكانها الآن فقط وفي هذا الوضع بالذات اكتشفت أنها شخصية منشطرة تبت فيها الحياة فجأة بعد موات رهيب في عالم قسنطينة وواقعها الذي قطعت معه صلة الرحم. وهاهي تؤكد هذه الحقيقة في تلك المكالمة المنقطعة عن واقع البشر ووعيم القائم السائد في عالمهم أين تجمعهما تلك اللغة المتسامية في عالم الوعي الممكن:

(1) فوضى الحواس ص 249-250.

(2) نفسه ص 251 .

>> وبالهدوء نفسه، عاد ذلك الصوت نفسه يسأل:

- كيف أنت ؟

- أجبته كمن يحلم:

- الآن فقط بإمكانني أن أقول إنني جيدة.

- وكيف كنت من قبل ؟

-كنت أعيش فراغا في كل شيء <<(1)

هاهي تهدم قبل ذهابها إلى العاصمة كل ذلك العالم الخانق الذي شل إرادتها في قسنطينة، وكبس على أنفاسها حد الموت، وهاهي تجهز على ذلك العالم الذي قتل فيها الحياة والإرادة بمجرد اكتشافها لقدراتها في صنع القرار، وإحداث القطيعة بالإضافة إلى وجود أماكن بديلة كلها تحرر وانعتاق جعلها تدرك مآسي ذلك الإستلاب الذي يطاردها بلاءاته أينما حلت في قسنطينة التي أصبحت تنتعها بأبشع الصفاة>>اكتشفت قبل الفجر بقليل أن "لا" أفعى بسبعة رؤوس، وأنك كلما قتلتها ظهرت لك "لا" أخرى شاهرة في وجهك-لأسباب أخرى-أكثر من حرف نهي وتحذير <<(2).

وفي تلك المعركة التي تريد فيها هدم ذاتها السلبية، تشيد البطلة حياة ذاتا مفعمة بالحيوية في عالم أصبح فجأة إيجابيا ونابضا بالمفاجأة السارة يضرب لها موعدا مع الحلم لا يمكن لها تفويته >>لي موعد مع " نعم " وكل شيء، داخلي يعيش على ميزاج " نعم " يأكل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته: من نقل إليك خبر "نعم"<<(3)

لنشهد بعد هذا شخصية حيوية جديدة، وناطقة تدخل حياة جديدة فتغلق دونها أبواب الخيبة وهزائم الحياة القديمة لعالم الموات الذي كانت تسكنه.

(1) فوضى الحواس ص 251 .

(2) و(3) نفسه ص 255 .

>> شعرت بالإطمئنان وأنا أرى الشوارع قد عادت إلى حياتها الطبيعية (...). ولذا نزلت عند ساحة الأمير عبد القادر، وواصلت طريقي مشيا على الأقدام رقم رقمان، بناية بنايتان، وطوابق أربعة أصعدها بسرعة سارقة، وبلهفة عاشقة. شوق يركض بي.. قلب تسرع دقاته، باب يفتح من دقة واحدة وينغلق خلفي. باب يفصلني عن مدينة "لا" ويدخلني عالم "نعم" >>(1). التقتي أخيرا بطل أحلامها وتبدأ رحلة الإكتشافات والمفاجآت التي لا يمكن أن تحدث إلا في الأحلام، ولعل أولها هو اسم البطل عندما أجابها حينما ألحت عليه ليكشف لها عن هويته الإسمية >> اسمي خالد بن طوبال <<

فينزل عليها هذا الإسم كالصاعقة ليختلط هذا البطل في عالم علوي تجريدي مع بطلها السابق، وتتموقع هي بعيدا عنهما لتتفرج على هذا المشهد المريع محاولة إيجاد تفسير لهذه الأحجية: >> أجلس على طرف الأريكة أتفرج على رجل أتعرف إليه، وأستعيد آخر عرفته يوما في كتاب سابق كان أيضا رساما من قسنطينة رجل أعرف كل شيء عنه كما لو كان أنا، ولم تفصلي عنه سوى الرجولة وجسد شوهدت الحرب ذراعه اليسرى <<(2). وما تكاد تستفيق من صدمة هذا المشهد حتى يفاجئها إكتشاف آخر لهويته الجسدية >> أنتبه فجأة لذراعه اليسرى، التي تبدو مصابة بشلل يمنعها من الحركة <<(3).

فيزيدها هذا الإكتشاف تعلقا به لتتجذب إليه حواسها دون تفكير، أين راحت تستعيد معه نشوة حب افتقدته مع زوجها في قسنطينة، فتفتح لها تلك النشوة نافذة على أسطورة تعلقت بها يوما مع خالد بن طوبال الأول في الرواية الأولى، فتصف تلك

اللحظات الطافحة بالحب في مساحة حلم بسطها لها فارسها خالد الثاني، مساحة شاعرية يدخلها زوربا دون استئذان عندما يطل طيفه في تلك اللحظات الساحرة:

(1) فوضى الحواس ص 256 .

(2) نفسه ص 266 .

(3) نفسه ص 270 .

>> لحظتها، كان زوربا بوعي الخذلان المبكر، يواصل الرقص حافيا على

شاطئ الفاجعة , فاردا ذراعيه إلى أقصائهما كنيي مصلوب يقفز على مقربة مني، على وقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة، فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر <<(1).

وعند انتهاء تلك العاصفة الشائقة في عالمها المتسامي تستدعي البطلة عالمها الواقعي الذي اقتربت عودتها إليه.

فبعدها اكتشفت أن بطلها في عالمها المثالي يلقب نفسه خالد بن طوبال المشوه الذراع اليسرى، هاهي تعود به إلى ذلك الواقع الذي سلبه تلك اليد كما سلب خالد الأول قبله فتسأله

>>- ولكن في الحياة من أنت

- في الحياة أعمل صحفيا <<(2).

وبعد هذا التعرف على هذا البطل في العالمين المثالي والواقعي، هاهما يضربان موعدا في أحد المقاهي ليكون لقائهما الأخير في مقهى كما كان لقاءهما الأول.

ومايكاد يغادرها هذا الرجل حتى تغادرها الحياة الإيجابية وتخرج من مدينة نعم، لتبدأ علامات الذبول إيذانا ببداية مرحلة الموت التي تكتسح تدريجيا حياتها، وتدخلها بوابة مدينة "لا " >> لماذا نحن نقول دائما "نعم " عندما نرد على الهاتف.. حتى عندما يكون الوقت "لا" الوقت "لا" <<(3).

وهاهي تعاود المقارنة بين العالمين ذلك الذي انعتقت فيه وعاشت أحلى لحظاتها وذلك الذي ينتظرها بالموت المملح الذي يكتسح ما شيدته من أحلام >>يقول الحب..
ألو >> نعم <<.

(1) فوضى الحواس ص 291 .

(2) نفسه ص 294 .

(3) نفسه ص 330 .

وتجيب الحياة، ألو "لا"، والملح يتسرب عبر خط الهاتف يجتاحنا، بين استبداد الذاكرة وحياء الوعود تتابع الأشياء رحلتها دوننا <<(1).

وتبدأ رحلة العودة ومغادرة الذات الحية إلى الذات الميتة في ذلك العالم الخراب " قسنطينة " .

ثانياً: العودة إلى قسنطينة (عالم الموات)

وعندما أيقنت حياة بالعودة إلى قسنطينة عادت لتقارن بين ماكانت فيه من نعيم "الهناك" الذي يحملها إلى عوالم اللذة، والإنتشاء، والإنعثاق في مدينة "نعم" الحالمة، وما ينتظرها من جحيم "الهنا" الذي يعيدها كل مرة لتصطمم بواقعه المتحجر ويعيدها منكسرة إلى مدينة "لا" فتقول مودعة عالم "الهناك" الشاعر ي: >> كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة، التي كانت تسبقه إلى كل سفر "الشهوة تنادييني.. والحب يتوجني" الآن أترك عرش الحب خلفي <<(2).

لستعيدها قسنطينة للمثول أمامها كسلطة عقابية تستعيد بالقوة كل خارج عن قانونها، وتنزل بها مرغمة إلى واقع "الهنا" فتواصل:

>> فالشرعية تنادييني، وقسنطينة تنتظرني، والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة ببريق الذكريات.

أعود إلى قسنطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة. "هنا" شوارع نخاف من عيون عابريها، مطاعم لا نجرؤ على ارتيادها، بيوت لا يمكن أن ندخلها معاً.

"هنا" مدينة لا تعترف بالحب إلا في أغاني الفرقاني <<(3) وفي هذا العالم تواصل البطلة " حياة " رحلة المعاناة وهي تترقب عقابا ما من هذه المدينة، لتذهب هذه المرة إلى منزل أحد القريبات بمناسبة نجاح إحدى بناتها.

وهناك في ذلك الموقع الذي لا يتوقع أن يأتي منه العقاب، وحين كان عالم "الهنا" هزجا يغط في غمرة أفراحه وبهجته، تنزوي حياة بعيدا عن الهرج والمرج

(1) فوضى الحواس ص 330 .

(2) و(3) نفسه ص 331 .

وتقابل التلفزيون لتشاهد من كانت تعتقده النبي المنتظر لهذه الأمة " محمد بوضياف " وهو يغدر به أمام أنظار العالم: >>رجل يمضي.. ويتركنا من جديد ليتمنا، نردد خلفه " امض إنا هنا " .

" نم.. ولاتهتم أبونا صر.. إنهم هنا " <<(1) .

وهي علامة أخرى على أن الوطن قد سن أضافره لينشبهها في أخلص أبنائه الذين صنعوا تاريخه بالأمس >>منذ سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس كان واضحا أن موسم الصيد قد فتح, وأصبح السؤال بعد كل موت من سيكون دوره الآن ؟ <<(2)

وقبل أن تجيبها قسنطينة بقليل عن الضحية القادمة التي ستفجعها بها، تبدأ بقطع كل صلة تربطها بعالم هناك لتعزلها وتنفرد بها كما تنفرد السباع بألذ فرائسها استعدادا للإنقضاض عليها >>وأنا أحاول الإتصال به دون جدوى.

كان مجرد طلبه هاتفيا من قسنطينة أمرا فيه كثير من المجازفة (...) نظرا لكون هاتفي مراقبا.. بحكم أنه هاتف عسكري , وهاتف أمي كذلك (...) وهاتف ذلك الرجل أيضا موضوع تحت التنصت .. <<(3) .

لتفر من كل هذا الحصار إلى أي مكان، أو بالأحرى إلى اللامكان محاولة عبثا الهرب من الأسر, فراحت تطلب مقهى الموعد عن غير موعد عسى أن تلتقي عبد الحق الصحفي المطارد وزميل خالد في مهنة المتاعب الذي قد تجد فيه عزاء أخيرا بعد اختفاء بطلها، خاصة وأنها تحمل معها كتاب عبد الحق الذي أعطاها إياه خالد الثاني في منزله بالعاصمة >>حتما.. كنت موجودة هناك من أجل عبد الحق، ولذا وضعت كتاب هنري ميشو على الطاولة.. عسى يلحظه إن هو حضر <<(4) .

(1) فوضى الحواس ص 339 .

(2) و(3) نفسه ص 340 .

(4) نفسه ص 344 .

ولكن المفاجأة تأتي،دوما من موعد ما على وسائل الإعلام، فمثلما جائتها التلفزة بفجيرة اغتيال بوضياف، تأتيها صحيفة بيد شاب في ذلك المقهى بجواب قسنطينة عن الرقم التالي في لائحة الطرائد، وهي التي كانت تبحث لها عن موعد مع عبد الحق، وإذا بقسنطينة تنصب لها كمينا لتفجعها به >>«إذابي ألمح في الصفحة الأولى من تلك الجريدة التي كان يرفعها صورة كبيرة أعرف تماما ملامح صاحبها، وفوقها كلمتان بالفرنسية مكتوبتان بخط أسود كبير.. كلمتان جعلتاني أتسمر في مكاني دهولا كنت أتوقع من الموت كل شيء (...).

فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه،وابتلع لوجبته المسائية من جملة ما ابتلع-عبد الحق<<(1)

>>«أفتح الجريدة على صورته فتؤلمني الكلمتان على بساطتهما"Adieu Abdelhak"<<(2) ليصلها الجواب كاملا وتبتلعه في استفاقة أخيرة على آخر هدايا عالم الواقع: >>«إنه عبد الحق إذن..

الرجل الذي كان يجلس بقميص وبنطلون أبيض على هذه الطاولة، إياها.. في ذلك اليوم الذي.. <<(3).

وكما لم تلتقي به على قيد الحياة ذهبت مصررة إلى تشييعه وتشيع حياتها الكتابية التي كانت ملاذها التجريدي من عالم الواقع، لترمي آخر أوراقها الخاسرة على تراب هذا الوطن الذي لم يعد لفرط توحشه وتجهمه يطابق هذه التسمية.

وهاهي تحاول تجريده من تسمية "وطن" التي تمثل الرابط الوحيد والأوحد لأي غريب، أو يتيم، أو منفي، وهو الذي يمثل في حياة أي شخص أولى وآخر حلقات الإرتباط مع العالم، لتفك حياة هذه الحلقة وتبحث لها عن وطن بديل يسكنها بعد أن لم يعد لها وطن في واقع "الهنا":

(1) فوضى الحواس ص 345 .

(2) و (3) نفسه ص 346 .

>>الوطن ؟ كيف أسميناه وطنًا.. هذا الذي في كل قبرله جريمة.. وفي كل خبر لنا فيه فجيعة ؟

وطن ؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده.
وطن ؟ أي وطن هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتتا بسكين، وذبحنا كالنجاج بين أقدامه؟! <<(1).

ولما انفكت نهائيا عن وطن الواقع، راحت تبحث لها عن طريق آخر تتعامل به مع ذلك الوطن الذي أراد لها أن تسكنه من هنا فصاعدا.

فقد قررت الخلاص من تلك الطريقة التجريدية التي طالما توسلتها لتحياها خارج هذا العالم: إنها الكتابة، لتبقى في ذلك الخلاص النهائي في حل من كل رابط، عذراء من كل قيد>>أجل كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة، بحجة أنها الوسيلة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة <<(2)، ففتخلص هكذا من عبودية الكتابة التي أفقدتها نكبات الوطن مبررات البقاء على قيدها، إذلم تعد منفذا للهروب من هذه الحياة بقدر ما أصبحت في هذا البلد بوابة للموت، حتى >> أن الكتابة لم تعد هي الوصفة المثلي لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك <<(3).

وبالتحول التدريجي نفسه من الارتباط والبقاء على قيد الكتابة إلى الفكاك والقطيعة معها يروي هذا الخطاب بنبرة غائبة خيبة كل أمل في الفكاك من قهر الواقع، وانسداد كل السبل المؤدية إلى الوطن البديل المنشود في عالم الوعي الممكن، والذي لم يعد هنا ممكنا، ليلقى هذا الوعي في نهاية رواية فوضى الحواس نفس المصير الذي انتهى إليه في رواية ذاكرة الجسد، إذ لما فشل فيها فرار البطل خالد بن طوبال وعاد منكسرا إلى الوطن استنهضته الكاتبة حياة بطلة فوضى الحواس ليرافقها في طبعته الجديدة في مختلف تنقلاتها التي آلت

(1) فوضى الحواس ص 368 .

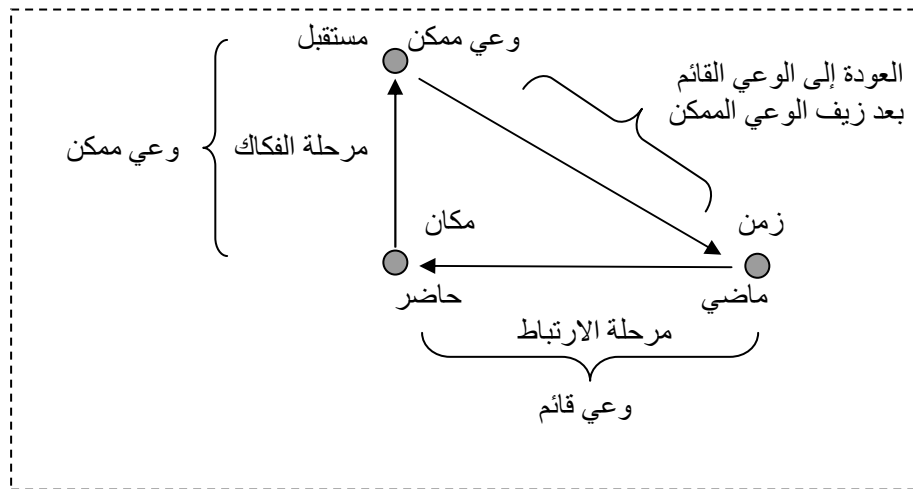
(2) و (3) نفسه ص 371 .

إلى الفشل الذريع في الهرب، بل فشل تصورهما الأمثل لهذا الوطن الذي بقي صورة لجسر معلق على جدار غرفة الإستقبال، بل ولم تنجح أي وسيلة أخرى للهرب ولو حلما من واقعه المأساوي والتي كانت آخرها وسيلة الكتابة التي رمتها البطلة حياة في نهاية رواية فوضى الحواس على أحد القبور، لتقرر بعدها العيش كمخلوق جاهل أي ميت الحواس والخيال في انتظار موت بهائي ما >>ولذا قررت بعد هذا الدفتر أن أقوم بمحاولة اكتشاف الجهل ونعمة أن تكون أميا، في مواجهة الحب، وفي مواجهة الموت.. وفي مواجهة العالم <<(1) .

لتعود عودة مباشرة إلى الواقع و تسقط سقوطا حرا من برجها العاجي بعد أن رمت بوهم الكتابة بعيدا وأنهت حياتها في عالم الوعي الممكن الذي أثبتت لها الخيبات أنه من قبيل الوعي الزائف أوالمستحيل *La conscience absurde* ، وهاهي تعلن عن انغماسها في حمأة العالم المادي الذي طال ما فرت منه وتعود للإيمان بقوانينه القاهرة لحرياتها بعد أن نزعت ثوب الردة والتمرد على منطق بل، تخلت حتى على ذهنية اللامبالاة وعدم الاكتراث التي كانت تعامله بها وطالما سخرت فيها بمعاملات الناس وطقوس عيشتهم فيه فتقلب من تلك الصورة التمردية الجامحة إلى شخص عادي يحيا ككل أهل هذا العالم في واقع أصبح الآن للحياة بعد ما كان يمثل لديها عالما للموات.

لنراها في مشهد أخير امرأة مستسلمة شبيهة بهؤلاء الذين كانت تسخر منهم من أهل عالم الواقع و"الهنا"، وتعود إلى الطبيعة التي أوجدتها بالقوة، وتنتهي مرحلة من الوهم أرادت أن تصنع منها فضاء للوجود بالفعل، ووطنا تجريديا بديلا في حلم "الهناك" أحبطت كل محاولات الهروب إليه، فلا ملاذ ولاطريق إلا للواقع، للوطن، للهنا. وهكذا يعدل هذا المشهد الأخير من الخطاظة التي رسمناها في البداية كبنية دلالية لهذه الدراسة فتصبح على شكل التالي:

(1) فوضى الحواس ص 372 .



وعلى هذا المنحى تختتم حياة الرحلة في رواية فوضى الحواس والتي كانت تتمة لرحلة رواية ذاكرة الجسد، لتعود إلى عالمها الواقعي ووجودها القهري مسلمة بمنطقه وما يمليه عليها من شروط >>كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة، وأعطي إشعاراً لمن حولي بذلك، أن أتقاسم معهم حياتهم العادية، بمشاغلها، وتفاهاتها اليومية، بأحاديثها وضجرها.. بأفراحها وحننها، ومخاطرها، أن أعود أخيراً امرأة طبيعية بعائلة وبيت <<(1).

وكما كان مرتقبا في دراسة الموقع الزمني فإن تلك الأسئلة الناتجة عن جدلية الإرتباط والفكاك لم تفتأ تتفاقم مع كل خطوة في دراسة الموقع المكاني، أسئلة من قبيل: ماذا كان الهدف من استنهاض شبح خالد بن طوبال في رواية فوضى الحواس؟ ولماذا كان البطلان ينشدان على امتداد النص الروائي الفكاك من قيم معينة ارتباطا بها بالقوة، والإرتباط بأخرى يفتعلونها؟ وما سرالعودة إلى الواقع بعد فشل مشروع الفكاك؟ كما حدث مع خالد في رواية ذاكرة الجسد وما شهدناه مع حياة في رواية فوضى الحواس التي قررت التخلص حتى من سبل الفكاك نفسها.

(1) فوضى الحواس ص 373 .

وهوما فعلته مع الكتابة التي كانت مهر بها من الحياة واستبدلت فيها عالم الهنا بالهناك لترمي بها في مقبرة وتعود امرأة طبيعية إلى واقع الإرتباط الأول.

فنخلص هذه المرة أيضا إلى جدلية ثانية ناتجة عن الإرتباط والفاكك وهي جدلية الإحتضار والبعث التي يلخصها في رواية فوضى الحواس احتضار حياة المتمردة والمنفكة وبعث في المقابل لحياة الطبيعية العادية تماما كما انهدمت مدينة "نعم" أو الهناك التي شيدتها على امتداد الرحلة الروائية لتنهض على أنقاضها مدينة "لا" أو "الهنا".

وكأن التجديد والتشييد لا يراد له أن يتم خارج عالم الواقع، لذا هناك دوما بطل تنهار كل مشاريعه التي شيدها خارج منطق الواقع وعالمه، ليعود إليه منكسرا كلما حاول الهرب.

وهناك دوما عودة إلى نقطة الصفر كلما كانت البداية بعيدة عن حقيقة الواقع المعيش، وهناك دوما بعث لبطل أو مشروع محتضر يبدأ من الواقع وينتهي بالعودة إليه في النهاية.

إن لم تكن جدليتي الارتباط والفاكك، والاحتضار والبعث، تدوران حول أي موضوع سوى موضوع الواقع.

ولا مشروع ينهدم ليشتيد آخر إلا على أرض الواقع.

ولا بطل يحتضر ويبعث آخر إلا ليعود في النهاية إلى الواقع، وهذا ما لاحظناه مع كل مشاريع بطلي أحلام مستغانمي الراويين لروايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس "خالد بن طوبال" و"حياة" على التوالي، بل إنه الأمر الذي حدث مع البطلين نفسيهما، إذ لاحظنا كيفية انتهاء خالد في رواية ذاكرة الجسد، وكيفية بعثه في رواية فوضى الحواس، كما شهدنا كيف انتهت حياة في الرواية الأولى وتنهض بملامح جديدة في الرواية الثانية، لتعود في النهاية وتنغمس في الواقع الذي انفكت منه.

لكن موضع الاستثناء في هذا المصير المحتوم في نهاية كل رحلة كان خالد الثاني الذي لم ينكسر أو يعود للواقع في نهاية فوضى الحواس بل فضلت الروائية إخفاءه عن الأنظار، ليتوارى خلف الأحداث المأساوية للرواية: مقتل بوضياف، مقتل عبد الحق، عودة حياة إلى الواقع، ويواصل مسيرته خلف تلك الأحداث التي يتساءل القارئ فيها حتما عن مصير هذه الشخصية الغامضة، وكأن الكاتبة أرادت منه غير ما

أرادت من بطلي الروائيتين السابقتين خالد الأول و حياة اللذان عرفا نفس المصير الذي أفلت منه خالد الثاني بفعل فاعل هو أحلام مستغامي التي ستعتمد كبطل رئيسي وراو لروايتها الثالثة "عابر سرير" التي سيختلف منحى الدراسة فيها حتما عنه في الروائيتين السابقتين اللتين كان الارتكاز فيهما على موقعي الزمان و المكان لتحديد رؤية معينة سنتابع تدعياتها في دراسة الرواية الثالثة التي لم تكن فيها الموقعة الزمكانية ذات دلالة استراتيجية، كما كان الشأن في الروائيتين السابقتين، بل نجد أن تبئير الدلالة فيها قد اتجه إلى موقع من نوع آخر جاء ليفهم ويفسر ما أرادت الكاتبة قوله من خلال الموقعة الزمانية و المكانية التي تناولناها.

فإذا كانت رواية ذاكرة الجسد قد أسست للموقعين الزماني و المكاني اللذين وصلا إلى رواية فوضى الحواس ناضجين و كاملي الوصف و التوجه الذي أرادته الكاتبة، ليكملا الرحلة من الارتباط في زمن الوعي القائم في الرواية الأولى إلى الفكك في زمن الوعي الممكن في الرواية الثانية، فإنهما قد استوفيا نصبيهما من الموقعة في زاوية رؤية، و منظور محددين و معروفين لدى القارئ و الدارس في الروائيتين السابقتين اللتين يتنامى فيهما هذان العنصران البنائيان بشكل تطوري حيث تبدأ موقعة كل عنصر من حيث انتهت إليه موقعة سابقه في الرواية الأولى.

وبالتالي فإن رواية عابر سرير لا تكاد تحمل إلينا أي جديد على مستويي الزمان و المكان قياسا مع التوجه الدلالي للحس المأساوي الذي يبيلوره الموقع الرؤيوي الذي يحمله إلينا الخطاب الروائي في هذه الرواية الثالثة التي وجدنا فيها التعرض مرة ثالثة للموقع الزمني و المكاني أمرا لا يحمل إلينا أي جديد على مستوى رؤية العالم، ولن يكون بالتالي سوى تحصيل لما حصلناه سابقا في الروائيتين الأولى و الثانية.

و بالمقابل وجدنا أن ما يلفت الإنتباه فيها كان ذلك التكتيف للرؤى و الدلالات التي يشتحن بها الخطاب الروائي الذي طغى فيه عنصر التأويل و التفسير، و فك الكثير من الألغاز التي بقيت مغلقة في الروائيتين السابقتين و إسقاط الأفتعة عن كل ماسبقت موقعته لذا فقد آثرنا أن نخص هذه الرؤى بموقع خاص بها سنطلق عليه عنوان الموقع الرؤيوي الذي سيكون محور الفصل الثالث من هذا البحث، وهو التوجه

الذي تتكثف حوله المضامين الرؤيوية التي ستقودنا في النهاية إلى تصور صيغة نوعية تتبلور فيها قراءتنا للتوجه الذي اتخذته رؤية العالم عند أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها الروائية، على أن يجمع الموقع الرؤيوي الثلاثية الروائية بأسرها، وذلك لكون هذه الرؤية متنامية من الرواية الأولى، فالثانية وصولاً إلى الرواية الثالثة التي ترسي تلك المضامين على تأويلها البنائي الذي قادت إليه هذه الدراسة.

الفصل الثالث

رؤية العالم من خلال الموقع الرؤيوي
في ثلاثية أحلام مستغانمي

أولاً : الفهم الداخلي

- - الرؤية من موقع الراوي .
 - ▣ - الرؤية بين مستويات الوعي (الممكن القائم الزائف)
- ثانياً: بنية التفسير الخارجي للجدليات النصية في رواية عابر سرير
- 1- تفسير جدلية الارتباط والفساك
 - 2- تفسير جدلية العقم والولادة
 - 3- تفسير جدلية الاحتضار والبعث
 - 4- بنية العبور في تكوينية رؤية العالم عند أحلام مستغانمي
- 1- تمظهرات التاريخ عبر المواقع البنائية
 - 2- خطاب التاريخ في ثلاثية أحلام مستغانمي
- * - خلاصة دراسة رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي

أولاً: بنية الفهم الداخلي للمواقع الرؤيوية

1- الرؤية من موقع الراوي

أ:- الراوي المعاقب في رواية ذاكرة الجسد

ب:- الراوي اللامنتمي في رواية فوضى الحواس

ج:- الراوي الملعون في رواية عابر سرير

2- الرؤية بين مستويات الوعي (الممكن-القائم-الزائف)

أ-الرؤية من خلال الوعي الممكن

ب-الرؤية من خلال الوعي القائم

ج-الرؤية من خلال الوعي الزائف

ثانياً: بنية التفسير الخارجي للجدليات النصية

1-تفسير جدلية الارتباط و الفكاك

2-تفسير جدلية العقم و الولادة

3-تفسير جدلية الاحتضار و البعث

أ-في ثنائية الظلام و الضوء

ب-في خطاب الصورة الصفقة

ج-في بعث الصورة الروائية

د-في احتضار و بعث شخصية خالد بن طوبال

4-بينية العبور في تكوينية رؤية العالم عند أحلام مستغانمي

5-تمظهرات التاريخ عبر المواقع البنائية للدراسة

أ-ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور الزمني

ب-ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور المكاني

ج-ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور الشخوصي

د-ازدواجية وجهي التاريخ في رمزي الجسد و السرير.

6-خطاب التاريخ في ثلاثية أحلام مستغانمي

نقصد بالموقع الرؤيوي الخلفية الرؤيوية الناتجة عن موقعي الزمان و المكان، اللذين يحيلان في مختلف دلالتهما على رؤية معينة ثاوية وراء ذلك البناء الزمكاني و الشخوصي.

و سنحاول في هذا الموقع أن نكتشف تدريجيا أبعاد تلك الخلفية بداية من موقع الراوي الذي سيفتح لنا الطريق انطلاقا من مرحلة فهمنا لعالمه الروائي الذي قدمه لنا على امتداد النص المروي، كي نتجه في مرحلة لاحقة إلى تفسير رؤيته للعالم الواقعي الذي سنتحول فيه من رؤية الراوي داخل النص، إلى رؤية الكاتب في الواقع الخارجي و بالتالي سيضطلع هذا الفصل بقراءة لتداعيات مختلف المواقع البنائية التي روي لنا منها النص انطلاقا من مسائلة جوهرية تسير في اتجاهين أحدهما إلى الداخل أي فهم الإطار الداخلي للنص و الثاني إلى الخارج أي تفسير ما هو داخل النص بما يوجد خارجه في الواقع و التي مفادها:

-كيف يرى الراوي ما يروي؟ (داخل النص)

-و كيف يروي الراوي ما يرى؟ (خارج النص)

وسنعمل في هذا الفصل الأخير على استخراج تلك الرؤى و البحث في بنياتها المتنامية تكوينا من خلال تقنيتي الفهم و التفسير المتبقيتين في هذا المنهج لما بحثنا التقنيات الثلاث الأولى من عناصر البنيوية التكوينية في تحليلنا السابق و هي البنية الدالة التي تمثلت لدينا في جدلية الارتباط و الفكاك التي توالت منها كل النتائج السابقة و التي جسدتها في النص البنيتان اللاحقتان الوعي القائم (الواقع)، و الوعي الممكن.

لنستكمل تلك الخطوات البانية لرؤية العالم عند أحلام مستغانمي بواسطة فتح النص الروائي في كليته داخليا و خارجيا عبر البنيتين الأخيرتين في منهجنا الدراسي و هما: الفهم و التفسير من حيث أن >> الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، و هو ما يفترض أن نتناول النص (...). كل النص و لا شيء غير النص << (1).

(1) لوسيان غولدمان المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ترجمة مصطفى المنساوي، دار الحدائق بيروت الطبعة الأولى 1981، ص: 14.

فإذا كان الفهم بهذا المنظور يتبلور داخليا من خلال نوعية رؤية الراوي المتحكمة في سيرورة العالم الداخلي للرواية، وكذا إثبات الرؤية الداخلية التي جسدها بنيتي الوعي القائم و الوعي الممكن، فإن تقنية التفسير أو التأويل تنظر لما هو داخلي وضمني في النص الروائي من خلال علاقاته، و انعكاساته، و تعاطيه مع الواقع الخارجي الذي تمخض عنه هذا النص، ليتخذ ربطه و تفسيره ضمن ذلك الواقع التاريخي الذي عايشه الكاتب، بصورة نموذجية عن رؤية العالم المنشودة. و لاستكمال هذه الدراسة البنيوية التكوينية لا بد أن يتحقق شرط أساسي لا تكتمل الرؤية بدونه و هو شرط "التماسك" الذي يجعل من الرؤية رؤية متماسكة.

و هو شرط يتحقق فيه ربط ما هو داخل النص بما هو خارجه، و باعتباره فضاء تبني فيه مقومات هذه الرؤية و تتوحد، فإن عنصر التماسك يعد من أهم دلالات الترابط العضوي بين مقاطع العمل الروائي، و بالتالي فالتماسك ليس خطوة من خطوات المنهج البنيوي التكويني بقدر ما يمثل شرطا لتحقيق رؤية العالم المنشودة، و بالتالي فهو المفهوم الكفيل بتحقيق و تأكيد الفرضيات التي جاءت بها البنية الدلالية، أي أن شرط التماسك لدينا جاء ليبرر و يؤكد فرضية الارتباط و الفكاك و النتائج التي تحققت من ورائها من حيث كونها بنية سارية في كامل النص الروائي.

إذ نجد أن الأحداث، و الزمان، و المكان مقدمة كلها من خلال منظور شخصية مركزية هي بالتأكيد الشخصية الرئيسية أو البطل. فيضحى العالم التخيلي الروائي في هذا النمط من القص عالما مرتبطا بشخصية زمكانية تحول العالم و تصهره في قولبة رؤيوية مجردة تصيغه بمنظورها الخاص، و عند أحلام مستغانمي نجد أن الراوي هو الذي يلبس عباءة الشخصية الرئيسية، يتبنى منظورها، و يتحدث على لسانها، و يفهم و يفسر عالمة الروائي بحسب ما تراه هذه الشخصية من خلال مختلف مواقعها التي يتوزعها عنصر الزمان و المكان عبر كامل الفضاء النصي كما شهدناه في الفصل السابق.

و ما علينا في خطوة لاحقة سوى تفسير و تأويل ذلك الفهم الداخلي للعمل الروائي، بمنظور راويه انطلاقا ممن يمثلهم و يتحدث على ألسنتهم من شخصيات.

أولاً: بنية الفهم الداخلي

1- الرؤية من موقع الراوي:

إن طريقة عرض الرواية تعد في حد ذاتها توجيهها لزاوية الرؤية بطريقة تستدعي في لحظة انسجام، تآزر كل أعضائها و عناصرها في نظرة موحدة تخترق كل مناحي الحياة بمنظور روائي يمثله الراوي داخل النص. فوحدها زاوية الرؤية كفيلة بتحديد المسافة بين الشخصية الرئيسية و الراوي، و كذا بينه و بين بقية الشخصيات كل من موقعه، و في العمل الروائي الذي بين أيدينا نجد أن الراوي في الروايات الثلاث يتموقع في زوايا مختارة بعناية لها الأثر البالغ في تحديد الصورة المعطاة في النص، و ينظر من خلال تلك الخاصة التي نلاحظها بوضوح على امتداد النص الروائي، و هي التوحد التام بين نصي خطاب الراوي و البطل تبعاً لتوحدهما في شخصية واحدة أشرنا إليها في تحليلنا السابق ب: البطل/الراوي اللذين يصدران خطابهما الموحد على لسان الشخصية الرئيسية هي خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد، و حياة في رواية فوضى الحواس، و خالد الثاني في رواية عابر سرير. و يظهر ذلك في حالات التعليق على المشاهد المصورة من مختلف المواقع التي يتخذها كل واحد من هؤلاء. كما يتجلى ذلك الخطاب الموحد في مواقف التأمل الذاتي و المونولوج الداخلي، و هو ما يؤكد تبني أبطال الروايات لفكرة و أيديولوجية الراوي الذي ينطق على ألسنتهم و يبيت من خلالهم رؤيته للعالم الروائي الذي يتحركون فيه، و موقفه من ظواهره، و تعليقاته الموحية فيلتفون حول تصوره للعالم، و يتبنون قضيته الجوهرية إن فكراً أو عقائدياً... و أيديولوجياً، رفضاً أو قبولاً للمواقف التي يصر على مناقشتها و ترسيخها في خطابه.

و حين يخبرنا باختين بـ: >> أن الأفكار التي يجري إثباتها تدمج في وحدة وعي المؤلف، هذا الوعي الذي يرى و يصور، أما الأفكار التي ترفض فنتوزع بين الأبطال << (1).

فهذا يعني أن طريقة عرض الرواية ليست بالأمر العبثي أو التلقائي و إنما هي توجيه لزاوية الرؤية، و تبئير لوجهة نظر معينة .

فالرؤية و زواياها قد تتعدد و تتفرع من خلال تعدد مواقع الشخصيات الرئيسية المصورة للحدث مما يزيده حركية و دينامية تجعل منه عدة أحداث ، و هو الأمر الذي دفع بتودوروف إلى القول بأن >> رؤيتين مختلفتين لحدث واحد تجعلان منه حدثين مختلفين << (2).

فالرؤية و زواياها بهذا المنظور يمكن أن تحدد لنا المسافة بين الراوي والشخصيات كي تتمكن بعد ذلك من حصر صورتها المعبرة من منظور محدد و واضح المعالم خاصة في الحالات التي يختفي فيها الراوي خلف أحد الشخصيات الرئيسية كما هو الشأن لدى أحلام مستغانمي.

مما يجعلنا نبحث عن مكان لراويها ضمن النموذج الثلاثي لمواقع الراوي الذي قدمه جون بويون (3) و الذي تبناه بقية النقاد من بعده في مختلف دراساتهم (4).

و قد تأسس هذا النموذج الثلاثي على طبيعة العلاقة القائمة بين الراوي والشخصيات، ذلك أن الراوي قد يعلم أكثر (<) ، أو مثل (=) ، أو أقل (>) من شخصياته مما يترتب عليه التصنيف التالي:

(1) ميخائيل باختين شعرية دوستويفسكي ترجمة جميل نصيفا التركيتي دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الأولى ص:116.

(2) -T.TODOROV Qu'est Que Le Structuralisme ?Edition Point Seuil Paris 1969 P :117.

(3) -JEAN POUILLON. Temps Et Roman Edition Gallimard Paris 1946 P: 114.

(4)-T.TODOROV Littérature Et Signification Edition La Rousse Paris 1967 P :82.

***الرؤية من الخلف La Vision Par Derrière.**

و هي مرحلة الراوي العليم Le Narrateur Omniscient المطلع على كل شيء حيث نجد الراوي يتموقع خلف شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها، مخترقا كل الحواجز التي تعترضها، و المطبات التي قد تقع فيها، و يعطي أكثر من ذلك تفسيرات و أبعاد لما يقع لها كدليل على اطلاعه المسبق بها، فيحوم حولها، و يغوص في أعماقها و يستخرج مكنونها، و يفرد أمام القراء أوراقها السرية ليضطلع بجدارة تحليل و تفسير مختلف تصرفاتها >> فهو لا ينقل لنا القصة بصيغة "هو يقول"، أو "هو يفعل" و إنما بصيغة "هو يفكر في" <<(1).

***الرؤية من الخارج La Vision Par De Hors:**

يكتفي الراوي في هذا النوع من الرؤية برواية ما يراه و يسمعه من شخصياته ناقلا إياه بأمانة، و موضوعية، و حياد المتفرج الحاكي الذي لا علم له بخلفيات و طبيعة أفعالهم و أقوالهم إلا ما صرحوا به مما يثير مزيدا من التلغيز و التلغيم في درب الرحلة الروائية التي تبقى سائرة في الغموض إلى حين تسجل الأحداث وقعها على الساحة فيرويهما لنا في الحين معمقا فينا لحظات الترقب، و زارعا أرجاء النص بالمفاجأة.

***الرؤية مع La Vision Avec:**

و هنا يتساوى الراوي و الشخصية في المعرفة حيث يعلم كل ما يحدث من قول أو فعل أو عارض في نفس اللحظة، و قد يكون الراوي نفسه تلك الشخصية، أي أنه لا ينفصل عنها، فيكون الروي بضمير "أنا" و تكون الأحداث و الأقوال مسندة إلى الضمير "أنا" دائما ليضعها الراوي وجها لوجه مع الشخصية المتكلمة، بشكل نحس فيه بأن المتحدث و المتحدث عنه شخصا واحدا. و هذا النوع الأخير هو ما نجده غالبا عند أحلام مستغانمي التي تمثلت بهذا النوع من الرؤية مما يجعلنا بصدد رواية منطوقة، لا منقولة أو محكية، تلعب فيها استراتيجيات الضمائر دورا هاما، و يتحول البطل فيها إلى بطل انصامي الشخصية يهوى لعبة الضمائر و تغايرها، و هي اللعبة التي يقول فيها ميشال

(1) انظر مصطفى التواتي دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص: 128.

بوتور أنها >> تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية، أي أن نظهر علاقاتها مع كاتبها، وقارئها، والعالم الذي تظهر لنا في وسطه، و بصورة أفقية، أي أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها >> (1).

و في لعبة الضمائر هذه ، و فضلا عن دورها في إظهار انفصامية الشخصية الروائية فإن ضمير الغائب "هو" ينقلنا إلى الخارج و"أنا" يحيلنا على الداخل، أما الضمير "أنت" فيها فإنه يتيح لنا مجالا أوسع للتعامل مع ذات الشخصية الراوية ، و يفتح باب الحوار الذاتي أو المناجاة على مصراعيه، و في هذه الحوارية بين الضمائر يقول ميشال بوتور >> إن الضمير "أنا" يخفي وراءه الضمير "هو" و الضمير "أنت" يخفي وراءه الضميرين الآخرين و يجعلهما في اتصال دائم >> (2).

و لما أدركنا أن ذلك التآزر بين نصي الراوي و البطل يحيلنا على أننا نواجه العلاقة النصية "الرؤية مع"، فإن الموقف الروائي الذي بين أيدينا يفي بكل مقومات هذه الرؤية التي تحدد لنا تعاملنا خاصا مع النص إذ نجد أن وضعية الراوي/الشخصية تمنحه قدرة كبيرة على المزوجة بين أسلوب العرض المباشر ، و التعليق الذاتي >> فعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي ، يمكن أن يتدخل في صيرورة الأحداث ببعض التعليقات، أو التأملات التي تكون ظاهرة ملموسة، إذا ما كان الراوي شاهدا. لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وتكون مضمرة و متداخلة بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا >> (3).

ففي دور مزدوج للراوي المشارك في القصة الذي يتماهى وجوده مع المؤلف الضمني لكونه يقوم بالإخبار عن الأحداث و الشخصيات ينقل هذا الأخير أقوال المتكلمين، و في نفس الوقت نجده مصنفا ضمن شخصيات القصة، لأنه يقوم بأفعال تؤثر

(1) ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، ص76.

(2) نفسه، ص105.

(3) حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر ببيروت- الدار البيضاء الطبعة الأولى 1991، ص:94.

في مجرى الأحداث، و يتكلم، و يعرض خطابه الذي يصور رؤيته و أيديولوجيته في مقابل الرؤى و الإيديولوجيات الأخرى⁽¹⁾.

و في تحديد أدق للأدوار يحافظ الراوي على المسافة التي تفصله عن الشخصيات التي يتعامل معها بوصفه شخصية روائية، و هذه المسافة ليست مؤشرا على التباعد، أو التقارب الإيديولوجي، بل هي استراتيجية يوظفها الراوي لتقديم خطاب الشخصيات بصيغة سرد الأحداث (زمنيا) أو الوصف، و العرض (مكانيا).

>> لأن الراوي يمكن أن يكون على مسافة كبيرة أو صغيرة من الشخصيات، أي القصة التي يرى، و يمكن أن يختلف عنها أخلاقيا و عقليا و ثقافيا و زمانيا<<⁽²⁾.

و هو ما سمحت لنا باكتشافه تقنية "الرؤية مع" أين تتقارب رؤية حياة مع رؤية الراوي البطل خالد بن طوبال ثم تتباين رؤاهما و تتباعد مواقعهما، و مواقفهما بينما نشهد في رواية فوضى الحواس تطابقا و تماهيا بين البطلين خالد الثاني و البطلة الراوية حياة إلى أن يختفي هو و يتوارى عن الأنظار، و تعود هي إلى قسنطينة لتعيش امرأة عادية، لكن دون أن تتنازل عن تعلقها الأبدي بروح ورؤى البطل الراوي خالد الثاني الذي تروى الرواية الأخيرة عابر سرير على لسانه، أين نشهد توافقا و اندماجا و انجذابا بين ذاتي البطلين بينما يفترق الجسدان على جثة البطل/ الراوي في ذاكرة الجسد الذي أصبح اسمه زيان في رواية عابر سرير.

و إذا كانت صيغ القص في النص الروائي المستغانمي مطبوعة في غالبيتها بالضمير "أنا"، مما يبيث حيوية الخطاب المباشر في النص، فإن ذلك من مزايا تقنية "الرؤية مع" مما يسمح لنا بتحديد أدق للاتجاه الرؤيوي لهذه الشخصية التي يتحدث الراوي على لسانها، مما يجعلهما يتناوبان في بث الرؤية المنشودة دون أن يلغي أحدهما الآخر أو يغطي على وجوده >> فالراوي و في سياق سرده بصوته يترك الكلام للشخصية أو

(1) عمرو عيلان الأيديولوجية و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو نصية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ص:135 (بتصرف).

(2)-WAYN.C.BOTH Distance Et Point De Vue voix poétique Du Récit Edition de Seuil Paris 1997 p :97.

لصوتها. لا بمعنى أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي أو أن الراوي شخصية تروي بضمير "أنا"، بل إن الراوي يدع الشخصية تتطرق بصوتها»⁽¹⁾.

لنتجلى لنا من موقع آخر رؤيته الأيديولوجية، و موقفه تجاه مختلف القضايا انطلاقاً من الزاوية التي يتموقع فيها أو يختارها لشخصياته الرئيسية كما فعل مع البطل خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد عندما أراد التعرض لحقيقة اللعبة السياسية التي رفض الدخول فيها، بل فضل التموقع خارجها مما جعله ينظر لعالمه بصورة أكثر عتامة، وقامة، وهو ما يعبر عنه حديثه التالي عن موقعه، و موقع "سي شريف" الذي انقاد وراء إغراء السمسة و المناصب: >> كنت أدري أن طرقتنا قد تقاطعت منذ سنتين عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية، و أصبح هدفه الوحيد الوصول إلى الصفوف الأمامية، و رغم ذلك لم يكن بإمكانني أن أتجاهل وجوده معي في المدينة نفسها (...). كانت أخباره تصلني دائماً منذ عين قبل سنتين، ملحقاً في السفارة الجزائرية، و هو منصب ككل المناصب يتطلب كثيراً من الوساطة و الأكتاف العريضة <<⁽²⁾.

ثم لا يتردد في إعطائنا صورة عن وضعية الغرب الذي تجسده الحضارة الفرنسية ممثلة في الفتاة كاترين و موقفه منها و ذلك في تصويره لهذا المشهد الذي التقطت كاميراه الجانب الذي تظهر فيه هذه الحضارة و إنسانها الغربي فارغين من محتواهما: >> شعرت لحظتها، و هي جالسة في الأريكة المقابلة لي تشاهد الأخبار و تلتهم (ساندويتشا) أحضرته معها، أنها امرأة كانت دائماً على وشك أن تكون حبيبتي، و إنها هذه المرة كذلك لن تكونها!.

إن امرأة تعيش على (الساندويتشات) هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، و من فائض في الإنسانية... لذا لا يمكنها أن تهب رجلاً ما يلزمه من أمان. ليلتها، ادعيت أنني لست جائعاً في الحقيقة كنت رافضاً الانتماء إلى زمن (الساندويتشات) <<⁽¹⁾.

(1) يمني العيد الراوي الموقع الشكل بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى 1991، ص: 108.

(2) ذاكرة الجسد، ص: 66.

(1) فوضى الحواس، ص: 89.

و تارة يتكلم راوي أحلام مستغانمي من داخل شخصية "حياة" البطلة الراوية في رواية فوضى الحواس التي تكشف للوهلة الأولى عن هويتها الذوقية في الرجال الذين تفضلهم و الذين يمثلهم لديها كل من البطلين خالد بن طوبال الأول بطل ذاكرة الجسد و الثاني قسيمها في بطولة رواية فوضى الحواس، بحيث تموقعها وسط عالم الإبداع، و الأدواق، و الألوان: >>... مأخوذة بتطابق هذين الرجلين في كثير من الأشياء كحبهما للرسم و حبهما للون الأسود الذي غالبا ما لا يرسم ها نرى ميشو إلا عليه لوحاته، إضافة إلى كراهيتهما المشتركة للأسماء، و الأضواء، و هاجس الموت الذي يسكنهما معا (...). و هو تماما النوع الذي أعشقه من الرجال >> (2).

ثم تحدد الموقع الذي احتله خالد الثاني في عالمها إذ ألغى حضور هذا الرجل كل من كانوا يحيطون بها >> فأين العجب أن يكون هذا الرجل كل عائلتي، و يشغل مكان زوجي، و أخي و كل من يحيطون بي >> (3).

فيما تبدو البطلة الراوية حياة في موقع منعزل عن كل هؤلاء و كأنها لا تنتمي لمجتمعها و أسرتها التي تفرقت عنها >> أمي كانت مشغولة عني بحجتها، و زوجي مشغول عني بمسؤولياته، و أخي بقضيته، و البلد بمواجهاته، و عندما أردت أن أجد لي رجلا و هميا أطلقوا الرصاص على أو هامي >> (4).

أما في رواية عابر سرير فإن الراوي خالد الثاني الذي شهدناه في رواية فوضى الحواس التي انتهت باختفائه يظهر لنا في هذه الرواية الثالثة معيدا لترتيب مواقع الشخصيات التي مرت علينا في الروايتين السابقتين مانحا إياها مواقع نهائية في الصورة الإجمالية للنص الروائي، و هي صورة جامعة و مصنفة للشخصيات الروائية التي قادت الرحلة من ذاكرة الجسد إلى عابر سرير ليستوقفها خالد الثاني في مشهد أخير تحضى فيه كل منها بمكانتها في الصورة و ذلك في فقرة واحدة يرسم فيها موقفه و موقعه من كل هؤلاء: >> فبقدر إصراري على رؤية حياة، كنت لا أريد أن أفقد احترام ناصر، و لا أن أثير شكوك زيان أو أسبب ألمه، و لا أخسر علاقة جميلة تجمعني بفرانسواز >> (1) و

(2) نفسه، ص: 223.

(3) نفسه، ص: 275.

(4) نفسه، ص: 136.

(1) أحلام مستغانمي رواية عابر سرير منشورات دار أحلام مستغانمي بيروت لبنان الطبعة الأولى 2003،

إذا أردنا التفصيل في هذه الصورة الفسيفسائية فسنبداً بموقعة خالد لنفسه أولاً حين يصف حاله لنا بقوله << كنت قبل هذا رجلاً طاعناً في الصبر >> (2).

فهذا خالد الثاني الراوي/ البطل في واقعه أما وصفه الأساطيري فقد قال فيه مخاطباً نفسه << عندما تولد على صخرة محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخسارات الشاهقة، لفرط ارتفاع أحلامك >> (3).

أما صورة حياة فكانت في منظوره مشروعا أسطوريا لا يليق به النزول إلى أرض الواقع << في لحظة ما لم تعد امرأة، كانت إلهة تحب رائحة الشواء البشري، ترقص حول محرقة عشاق تعاف قرابتهم، و لا تشتهي غيرهم قربانا.

لكنها قسنطينة كلما تحرك شيء فيها حدث اضطراب جيولوجي، و اهتزت الجسور حولها، و لا يمكن أن ترقص إلا على جثث رجالها >> (4).

ثم يدير الكاميرا إلى فرانسواز التي توازي كاترين في ذاكرة الجسد فيدرك الراوي خالد الثاني ذلك التطابق و كأنه يكتشف كذبة الرواية الأولى التي ألبست فيها فرانسواز لقب كاترين و ها هو يسقط ذلك القناع << يا إلهي أنت كاترين، أليس كذلك قرأت هذا في تلك الرواية >> (5).

و يواصل << بدلتلي فرانسواز امرأة لا يملكها رسام لأنها أنثى كل فرشاة لفرط اختلاف شخصيتها بين لوحة و أخرى >> (1).

و يختتم قوله فيها بهذا التصوير: << فرانسواز بهذا المقياس، كانت اختياراً سيئاً للرجولة، كانت امرأة بفصلين يعاشر أحدهما الآخر أمامك: ربيع شعرها الأحمر، و خريف شفيتها الشاحبتين >> (2).

ص: 151-152.

(2) نفسه، ص: 153.

(3) نفسه، ص: 153.

(4) نفسه، ص: 16-17.

(5) نفسه، ص: 63-64.

(1) عابر سرير، ص: 86.

(2) نفسه، ص: 86.

(3) نفسه، ص: 112.

ليترك فرانسواز على هذه الصورة و يلتفت إلى الشخصية التي طغى وجودها على بقية الشخصيات و التي احتلت الموقع الأهم في اللوحة الفسيفسائية و هو خالد بن طوبال راوي ذاكرة الجسد الذي أسقط عنه خالد الثاني راوي عابر سرير القناع الذي ألبسته إياه الكاتبة في الرواية الأولى، ليكشف في هذا الموقع أيضا إحدى أكاذيبها الروائية، فيدرك أن ما سمته في رواية ذاكرة الجسد "خالد بن طوبال" هو في الواقع "زيان" في رواية عابر سرير و هاهو يكتشف هذه الحقيقة: >> شعرت برغبة في البكاء، أو في تقبيل ذلك الطرف المعطوب من ذراعه (...). يا إلهي إنه خالد! << (3).

و بعد هذا الاكتشاف راح يصور زيان في أجمل موقع في الصورة العتيقة التي التقطها الراوي خالد الثاني بالأبيض و الأسود >> كان في ضيافة البياض، لكن بابتسامة سمرء.

هاهو إذن يرتدي هم العمر بأناقة، كان و سيما تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء، و شعر على رماديته مازال يطغى عليه السواد، و ابتسامة اكتشفت بعدها أن نصفها تهكم صامت، ترك آثاره على غمارة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه، و كانت له عينان طاغيتان في الإغراء، و نظرة منهكة لرجل أحبته النساء لفرط ازدرائه للحياة << (4).

إنه تصوير فوتوغرافي دقيق في استنطاق الملامح العصية على الوصف، فكيف يفهم القارئ مثلا "النظرة المنهكة" التي قد تتعدد لديه إذا لم يربطها الراوي بوصف يحددها كأن يكون صاحبها "رجل أحبته النساء لفرط ازدرائه للحياة" فيتزواج في هذه الصورة الوصف الحسي مع الوصف التجريدي من أجل تجسيد المشهد المعبر عنه، فكأن الراوي خالد الثاني يرى صورة لوحده و ينقلها لنا بثتى الوسائل التي تجعلنا نعيش معه الحدث و نستحضر معه الصورة المعبر عنها. و هذه هي الميزة التي تطبع صيغة "الرؤية مع" التي توصلتها أحلام مستغانمي في ثلاثيتها الروائية، و استثمارتها لتصوير مشاهدتها و شخصياتها، و هو ما جعل كل منها تحتل مساحة و موقعا، و موقفا ذهنيا، و أيديولوجيا، و

(4) نفسه، ص: 139.

نفسيا، و رؤيويًا، و على وجه الخصوص تلك الموقعة التي اختص بها الرواة الثلاثة: خالد بن طوبال (زيان) في ذاكرة الجسد، و حياة في فوضى الحواس، و خالد الثاني في رواية عابر سرير، أين تجلت ملامحهم المأساوية و بخاصة عندما تروى الرواية على لسان أحدهم أو بالأحرى من أعماق أحدهم، أين تظهر أزمة كل راوي و خيبته في سعيه، و تمزقه الداخلي، و تفسخ العالم في عينيه، فحينما يروي الراوي ما يراه تتجلى لنا رؤيته المأساوية للعالم، و يمكننا رصد ذلك بوضوح من خلال موقعته هو لنفسه، بحيث يمكننا رؤية العالم بعينيه انطلاقا من مواقعه المختلفة عبر الثلاثية و من خلال وضعه المتأزم في كل رواية منها .

أ- الراوي المعاقب في رواية ذاكرة الجسد:

إذا بدأنا برواية ذاكرة الجسد فإن الراوي يخاطبنا فيها بلسان خالد بن طوبال الذي يقدم لنا العالم من داخله بروية مأساوية، و يتجلى ذلك عندما يحدد لنا موقعه و وضعه المأزوم فيه، و هي الحال التي يجسدها وصفه لملامحه الداخلية وحالته النفسية بعدما شبهته حياة في ملامحه الخارجية بزوربا في قولها: << فيك شيء من زوربا شيء من قامته... من سمرته... و شعره الفوضوي المنسق، ربما كنت فقط أكثر وسامة منه.

أجبتك:

يمكن أن تضيفي كذلك أنني في سنه، و في جنونه، و تطرفه و أن في أعماقي شيئا من وحدته، من حزنه و من انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم<> (1). و من الانتصارات التي تتحول إلى هزائم، أن يتحول فنانا مبدعا كهذا إلى مدينة خربة: << فالذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق لا بد أن يكون إلها أو عليه أن يغير مهنته.

تراني إله؟ أنا الذي حولني حبك إلى مدينة إغريقية لم يبق منها قائما غير الأعمدة الشاهقة المتأكلة الأطراف>> (2).

(1) ذاكرة الجسد، ص: 139.

(2) نفسه، ص: 207.

لتمسحه قسنطينة في أبشع صورة، و ترميه معطوبا بين جدرانها فيخاطبنا مشيرا إلى نفسه في هذا الوضع >> أنا ذو العاهة الآخر، الذي أحبها أنا أحذب نوتردام الآخر، أحقق قسنطينة الآخر... << (3).

و في تحديد أعمق لمأساته يجعلنا خالد نتساءل عن سبب معاقبته في هذا العالم رغم أنه لم يكن من المذنبين لقد قرر فقط أن يكون وحيدا و لا منتميا لهذا العالم:
>> لم أكن مجرما..و لا مقامرا..و لا كافرا..و لا كاذبا..و لا سكيما..و لا خائنا..و لا حتى زانيا..لم تكن لي زوجة، و لا سرير شرعي استبدلته بأخر. خمسون سنة من الوحدة نصفها تماما يمكن أن نسميه السنوات المعطوبة، تلك التي قضيتها بذراع واحدة، مشوه الجسد و الأحلام << (4).

و رغم ذلك فقد قرر الاستمرار في مواجهة العالم عالم الرداءة الذي يحكمه سماسرة الأزمة بمنطقهم الذي تمرد عليه رغم كل ما يقاسيه من أزمات و انكسارات فيخاطبنا:

في رمق أخير عما أراده من مسيرته المتمردة تلك: >> أريد أن أبقى هكذا أمامهم، مغروسا كشوكة في ضميرهم، أريد أن يخلجوا عندما يلتقوا بي، أن يطأطؤوا رؤوسهم، و يسألوني عن أخباري، و هم يعرفون أنني أعرف كل شيء عن أخبارهم و أنني شاهد على حقاتهم << (1).

إن فقد حكم راوي أحلام مستغانمي على نفسه بالشقاء عندما اختار هذا الموقع لمواجهة العالم في وضع متمرّد و انفرادي، فما الوجه الذي سيلاقينا به هذا الراوي في رواية فوضى الحواس؟

ب- الراوي اللامنتمي في رواية فوضى الحواس:

(3) نفسه، ص: 343.

(4) نفسه، ص: 356.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 441.

عندما يلبس الراوي في فوضى الحواس شخصية حياة نجد أنفسنا بإزاء ذات منفية عن عالم البشر لا تكاد تشاركهم طقوسهم إلا كرها، فكلما روت لنا عن نفسها نغوص كلمة بعد أخرى في أزمتها الوجودية و مأساتها اليومية التي تصور لنا على امتداد النص الروائي شخصية لا منتمية تصارع انتمائها إلى عالم و ترفض وجودها المأزوم فيه، و يتأكد لنا هذا الوضع بوضوح عندما تفرد لنا في خطابها عن نفسها مكامن أزمتها، و مسيرة مأساتها فتروي: >> مازلت أمام قطار الحب أرى في كل نازل قدومه، فأحمل عنه أمتعته و أسأله عن رحلته، و عن مهنته، و عن أسماء المدن التي مر بها، و النساء اللاتي مررن به، ثم أكتشف و هو يحادثني أنه أخطأ بين قطارين وجهته... فأذهب نحو حب آخر و أتركه>> (2).

فتساءل في هذا التيه عن مصدر تمزقها في العالم >> من أين جاءتني كل هذه الحرائق؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تتفجر بداخلي باستمرار؟>> (3).

و تمضي في تمردها على كل شيء رافضة حتى الانتماء إلى إحدى فئات هذا المجتمع ففضلت اللانتماء سبيلا >> لقد كنت دائما امرأة لفرط بساطتها يعتقد كل البسطاء، و كل الفاشلين حولها أنها منهم>> (1).

لكنها لم تكن منهم و لم تكن حتى من بين المرموقين في المجتمع «بينما العلاقات مع الناس المهمين، أو الذين يبدوون كذلك، هي علاقات متعبة و معقدة... أي علاقات فاشلة» (2).

بل لم تكن تنتمي حتى لعائلة أو رفيق في هذه الحياة، و بقية من كانوا حولها من ذويها تفرقوا كل إلى شأنه و تركوا لها عالما كله انعزال، و يتم، و تفرد لا ملجأ فيه سوى للتأمل و الحلم و الوهم >> أمي كانت مشغولة عني بحجتها، و زوجي مشغول "عني بمسؤولياته

(2) فوضى الحواس، ص: 94.

(3) نفسه، ص: 102.

(1) فوضى الحواس، ص: 122.

(2) نفسه، ص: 123.

(3) نفسه، ص: 136.

، و أخي بقضيته، و البلد بمواجهاته، و عندما أردت أن أجد لي رجلا وهميا، أطلقوا الرصاص على أوهامي» (3) .

و رواية بعد أخرى تتعمق أزمة هذا الراوي في عالمه ليتسلط الضوء في كل رواية على جانب مظلم من جوانب شخصيته المأساوية بمجرد أن يروي لنا عالمه بلسانه و يرينا إياه بعينه، فبخروجه من رواية إلى أخرى يخرج بنا راوي أحلام مستغانمي من أزمة وجودية إلى أخرى، فإذا شهدنا في الرواية الأولى شخصية الراوي المعاقب أو المدان في عالمه، و الذي حمل طيلة هذه الرواية شعار التمرد الذي مرره لراوي فوضى الحواس الذي وجدناه حاملا لجينات التمرد في دور حياة التي وجدناها شخصية لامنتمية تمارس طقوس انعزالها خارج هذا العالم، فإننا نرتقب في الرواية الثالثة راويا تسلم مشعل اللانتماء عن الرواية الثانية و مشعل التمرد عن الرواية الأولى لنصادف راويا مشؤوما لحقته لعنة من سبقه في الروايتين الأولى و الثانية اللذين أورثاه أحزان و مأساة عالمهما، و لكن بلعنة انفرد بها دونهما، و قبل أن نشهده راويا في رواية عابر سرير نتعرف على خالد الثاني في رواية فوضى الحواس التي تحدد لنا مواقع مهمة في شخصيته سيتأسس عليها دوره كراو في الرواية الأخيرة.

ج- الراوي الملعون في رواية عابر سرير:

قبل أن ندخل رواية عابر سرير يتحدد لنا موقع راويها في رواية فوضى الحواس هناك أين تتبنى ملامحه الشخصية، و هويته المأساوية المتوارثة استعدادا لأخذ دور الراوي في الرواية الثالثة عابر سرير، و ذلك حينما سألته حياة في الرواية الثانية عن هويته الاسمية فأجابها: <<اسمي خالد بن طوبال.

(...) -أدري .. إنه اسم بطل في روايتك.. أعرف هذا و لكنه أيضا اسمي>> (1) .

و عندما تقع حياة في شركه و تستفزه في معرفة إذا كان حقا خالد بن طوبال يجيبها:

->> و لكنني لست هو>> (2) . إذن فمن يكون؟

->> أنا قارئ جيد..

(1) فوضى الحواس، ص: 266.

(2) نفسه، ص: 192.

(3) نفسه، ص: 194.

- (...) و لكن في الحياة.. من أنت؟

-في الحياة.. أعمل صحفياً>> (3).

و عندما حاولت حياة أن تقارنه ببقية الناس بدا البون شاسعا بينه و بينهم بل بين عالمه ، و عالمهم، ذلك أنه اختار أن يكون كائنا حبريا و بطلا من ورق لأن أوجاعه لا يمكن أن يحتملها إذا كان كائنا بشريا. فيكشف لها عن ورمه الداخلي الذي يعانيه: «و لكنني لا أشبههم (...) أنا كائن حبري أسافر بين دفاترك، و معك فقط (...) و لكنني لست البطل الذي تتوهمين، أبطالك لا يمرضون، و لا يشيخون. و أنا متعب و مريض سيدتي، (...)»

-مم تعاني؟

-أعاني الوقوف.. لقد قضيت عمري واقفا.. لأنني لا أحب الجلوس على المبادئ

-و متى تعود؟

-لا أدري أنا رجل عابر>> (1).

ليعبر بنا هذا الراوي من شخصية لا منتمية في رواية فوضى الحواس إلى شخصية ملعونة تلاحقها المصائب منذ سريرها الأول إلى آخر سير و هي القصة التي سيرويها لنا بلسانه في رواية عابر سرير >>جدتي لأبي، المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى منذ غادرت سرير أمي، رضيعا، و انتقلت للنوم في فراشها لعدة سنوات . على فراشها الأرضي بدأ مشواري في الحياة كعابر سرير ستلتقه الأسرة واحدا بعد آخر حتى سرير الأخير>> (2).

هذا هو ملخص مشوار عابر السرير البائس خالد بن طوبال الثاني الذي أراد من خلاله الراوي أن يكشف لنا جانبا آخر من مأساته حينما تروى هذه الرواية على لسانه و الذي اختار أن يبدأ رحلته بتلخيص مشواره عبر الأسرة التي تقاذفته، أما حياته فملخصها الشقاء و ملؤها اللعنات التي ستلاحقه من سرير لآخر و كانت البداية في قوله: >>مثل

(1) عابر سرير، ص: 46-47.

(2) نفسه، ص: 47.

(3) نفسه، ص: 47.

"رو سو" يمكن أن أختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتابه "اعترافات": "مجيء إلى الحياة كلف أمي حياتها، و كان ذلك بداية ما سأعرفه من مآسي . (...). منذ يتمي المبكر، و أنا أقيم علاقة أمومة مع ما يحيط بي، أختار لي في كل فترة أما، حتى اليوم الذي تصدمني فيه الأشياء و تذكرني في أنني لست طفلها >> (3).

و من هنا تبدأ قصة مطاردة النكبات لهذا الرجل الذي تنتهي به الرحلة حاملا جثة زيان الذي هو خالد بن طوبال الأول بطل/ راوي ذاكرة الجسد، عائدا به إلى الوطن، ليجلس مع نفسه في آخر المطاف متسائلا عن سر تلك اللعنة التي كتبت عليه في هذا العالم: « المكتوب، الذي بدأ بالنسبة لي بذلك الكتاب الذي لا يمكن أن تخرج منه سالما.

أمنه جاءت اللعنة؟ أم من حياة؟ تلك المرأة التي كانت تحمل اسما يعني عكسه (...). أم ترى اللعنة تكمن في الجسور التي مازال أحدها معلقا.. >> (1).

كانت هذه خلاصة القصة المأساوية للراوي الذي تقمص عبر الروايات الثلاث ثلاث شخصيات روت لنا كل منها رؤيتها لعالمها في رحلتها الروائية .

و عندما نجمع خطابات ثلاثتهم بحيث تبرز ملامحها البانية لخطاب موحد، تتشكل لدينا ملامح شخصية مأساوية حية و ناطقة تجتمع فيها عبر الروايات الثلاث صفات:

- المعاقب المتمرد (في رواية ذاكرة الجسد).
- اللامنتمي الحالم (في رواية فوضى الحواس).
- الشقي الملعون (في رواية عابر سرير).

و إذا كانت الثلاثية الروائية تكرر في ديناميتها جدلية الارتباط و الفكاك التي تسوقنا كل مرة إلى جدلية الاحتضار و البعث، فإن تلك الحقيقة ماثلة في راوي أحلام مستغانمي خالد بن طوبال الذي انتشلته الكاتبة من موته الانتحاري في رواية مالك حداد "رصيف الأزهار لا يجيب" لتبعثه من جديد في ثلاثيتها الروائية كراو يخترق حضوره المأساوي

(1) عابر سرير، ص: 133-134.

المتنرد الروايات الثلاث التي قدمت لنا في مجملها شخصية هاربة من مصير أريد لها بالقوة إلى مصير أرادت أن تصنعه بإرادتها.

سواء تمثل لنا هذا الراوي في خالد بن طوبال الأول، أو حياة، أو خالد الثاني، بحيث يمكننا القول بأن ثلاثتهم كانوا مشروع بعث خالد بن طوبال من الموت الذي لقيه في نهاية رواية مالك حداد المذكورة، وكانت الثلاثية الروائية التي بين أيدينا بحق قصة ميلاد جديد لخالد بن طوبال عابر السرير الذي شهدنا ميلاده في الرواية الأولى على سرير الثورة التحريرية و وفاته في الرواية الأخيرة على سرير المرض في أعقاب أزمة التسعينيات في الجزائر.

لكن السؤال الكبير الذي يطرح نفسه في نهاية خطاب الراوي عبر الثلاثية الروائية هو: لماذا جاءت الروايات الثلاث حاملة لمشهد متعدد الصيغ مفاده (الهروب من/اللجوء إلى)؟

و الذي لخصناه في جدلية الارتباط و الفكاك التي تخترق النص الروائي بأسره و السؤال الموالي لهذه الجدلية سيطرح حتما حول هاجس الموت الذي يطارد هذا الراوي على امتداد الروايات الثلاث-لماذا يحوم الموت حوله دائما؟ لماذا يختطف أقرب الناس إلى قلبه (زياد الفلسطيني، و أخيه حسان في رواية ذاكرة الجسد، بوضياف و عبد الحق في رواية فوضى الحواس، خالد بن طوبال أو زيان في رواية عابر سرير)؟ و أخيرا لماذا كان الأبطال الثلاثة عقيمين، محرومين من الإنجاب؟ أسئلة تجيبنا عنها رواية عابر سرير التي تفسر لنا عقدتي الموت و العقم اللتان تسكنان خالد بن طوبال هذا البطل الذي جعل العالم الروائي بأسره يتأرجح في عينيه بين البعث و الاحتضار. و سنستمع لكل ذلك على لسان زيان في رواية عابر سرير .

الذي يفسر لنا سر الأسطورة المأساوية بين خالد بن طوبال و العالم، و يكشف لنا العقد التي تسكنه من موت، و فرار من المجهول، و عقم في الحياة.

لنتجلى لنا رؤية العالم في شقها الخاص بالراوي الذي يمكننا أخيرا من حل لغز خالد بن طوبال، و من معرفة سر مأساته، و ذلك عندما يسأل زيان⁽¹⁾. الراوي خالد الثاني في رواية عابر سرير عن اسمه الحقيقي فيجيب هذا الأخير :

>>قلت متهربا من سؤاله:

في معظم الأحيان اسمي خالد بن طوبال.. الاسم الذي يشبهني كثيرا.. في الواقع أخذته من رواية.

و قبل أن أوصل، قاطعني قائلاً كما ليوفر علي جهد البحث عن ذريعة -أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد "رصيف الأزهار لا يجيب"؟ قلت معذرا:

في الواقع، قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد و نسيت أحداثها .

قال :رواية صغيرة من مائة صفحة لا يحدث فيها شيء تقريبا عدا انتحار بطلها في آخر الرواية. عندما علم أثناء وجوده بفرنسا من الجرائد، أن وريدة زوجته التي يعشقها، و قاوم من أجلها كل إجراءات مونيك مستعجلا العودة إلى قسنطينة ليراها، هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين، و انفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث، و لذا ألقى خالد بنفسه من القطار، شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت.

لكن القسنطيني الذي أمه صخرة، و أبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملا بذرة الانتحار في جيناته. مسكونا بشهوة القفز نحو العدم، و تلك الكآبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية.

ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد بن طوبال، إنما علمه بها. كان عليه ألا يدري، غير أن خالد بن طوبال في كل الروايات، يدري.. لأن وريدة التي، حسب مارغريت دراوس في إحدى رواياتها "عقدت قرانها على الريح"، تخونه في كل رواية مع مظلي جديد. و في كل الروايات يموت خالد مرتين: مرة بسبب جيناته القسنطينية.. و مرة بذكائه! <<⁽¹⁾

(1) زيان في رواية عابر سرير هو الاسم الحقيقي لخالد بن طوبال الذي شهدناه راويا و بطلا في رواية (1) ذاكرة الجسد، ص:375.

ذلك إذن هو سر عقدة الموت التي تطارد خالد بن طوبال الذي يقتل في كل رواية مرتين ليبعث في أخرى.

أما عقدة العقم التي تسكنه عبر الروايات الثلاث فإن تفسيرها يأتي من عقدة الموت الأولى لأنها عقدتان متوازيتان في جوف خالد بن طوبال الذي ندرك من خلال خطابات أبطال ثلاثية أحلام مستغانمي لماذا كتب عليه العقم أو بالأحرى لماذا حكم على ثلاثتهم بالعقم لما كان كل منهم يمثل خالد بن طوبال، ذلك أن الجواب نفسه يصدر على لسان كل منهم مؤكداً عقمه: فقد قال خالد في رواية ذاكرة الجسد <>لم تكن لي زوجة و لا سرير شرعي استبدلت به آخر<> (2).

أما حياة فنقول عن عقمة الذي حاولت أمها عبثاً علاجه <>سنتان و أنا أرافقها، دون اقناع و حتى دون رغبة حقيقية في الشفاء من عقمي<> (1).

لكن تبرير سبب هذا العقم و فك لغزه يأتي على لسان خالد الثاني في رواية عابر سرير ذلك أنه جعل من العقم اختياراً و قراراً اتخذ خالد بن طوبال جراء شبح الموت الذي يسكنه و ذلك حينما قال: <>أحاسيس لم أعرفها مع زوجتي التي كنت لسنوات أفرض عليها تناول حبوب منع الحمل مهووساً بخوفي من أن أغتال فتتكرر في طفلي مأساتي<> (2).

و إذا كان هذا مبرراً كافياً لعقدة العقم فإن خالد بن طوبال كان يريد له موتاً لا بعث بعده، أي أنه كان يخاف أن يبعث من جديد خالداً آخر ستكرر فيه مأساة سلفه و يكتب عليه الشفاء من جديد، و سيكون عليه أي يموت أكثر من مرة.

ففي مرحلة الفهم هذه تمكنا على لسان الراوي من الوصول إلى بعض الحقائق التي أراد أن يفهمها إياها و لم نكن لنفهم ما أراده راوي أحلام مستغانمي إذا لم نوحدها بخطابات الأبطال الثلاثة للثلاثية الروائية الذين تكلم بلسانهم، فجمعنا أقوالهم بصورة تبرز ملامحها

(2) نفسه، ص: 375.

(1) فوضى الحواس، ص: 96.

(2) عابر سرير، ص: 21.

البنويية في خطاب موجه بنفس الطريقة الجدلية التي وصلنا إليها و هي الاحتضار و البعث التي فسرت لنا عقدي الموت و العقم اللتان تسكنان هذا الراوي الذي كان خلال الروايات الثلاثة. في تمامه تام مع شخصياته، يقاسمهم رؤية عالمهم الروائي تارة، و يكتفي تارة أخرى بوصف حركاتهم و سكناتهم، بشكل يجعلها أحاسيس و أمزجة، و أفكار تؤسس لموقع ما في الكون الروائي، بحيث تتيح لصاحبها مجالا من الحركة الدالة زمانيا و مكانيا و أيديولوجيا في حدود الحيز الداخلي للنص و إحدائيات ذلك الموقع.

لتضعنا تقنية "الرؤية مع" عبر المواقع التي اتخذها الراوي في كل رواية، أمام شخصيته ثلاثية الأبعاد ، رأيناها معاقبة في عالمها متمردة عليه، لا منتمية و ملعونة في نهاية المطاف، مكرسة أيديولوجية الرفض، و القطيعة، و الفكاك، فتمنحنا رؤية يخرج بها الراوي عن المنطق السائد، و يتمرد فيها عن سنن العالم المتردي الذي تحول في غمرة هذا التآزم إلى كابوس يطارد هذه الشخصية . ذم يعزلها جانبا ليعيدها إلى واقعه ثم يجهز عليها مفترسا ما بقي فيها من ملامح الحياة الطامحة .

وبعد هذا الفهم الذي قدمه لنا الراوي الذي يرى عالمه بعيون شخصياته الرئيسية بقي أن نمرر هذه الرؤية على مستويات الوعي المختلفة من و عي ممكن وقائم وزائف كي نرصد تحولها من مستوى لآخر، فنستكمل بهذا مرحلة الفهم الداخلي لهذا الخطاب تمهيدا لتفسيره و تأويله خارجيا، كي نحيط أخيرا بالدلالة الكلية لرؤية العالم لأحلام مستغانمي عندما نربط الفهم الداخلي لخطابها بتفسيره الخارجي في عالمها.

2- الرؤية بين مستويات الوعي (الممكن -القائم- الزائف):

لا بأس أن نذكر في هذا الموقف بما حدده لنا غولدمان من شروط أساسية للمنهج البنوي التكويني للوصول إلى تصور شامل و كامل لرؤية العالم التي تستخلص جوهرها من جملة المفاهيم التي طورها عن أستاذه جورج لوكاتش بداية من البنية الدلالية، مرورا بأصناف الوعي من ممكن و قائم القابلان للتحول في لحظة تآزم إلى النوع الإجمالي الثالث و هو الوعي الزائف أو المستحيل، و انتهاء "ببنيتي الفهم الداخلي و التفسير الخارجي لمحتوى الخطاب.

و إذا أردنا بحث عنصر الوعي بشتى أنواعه فإننا سنبدأ بأعلى مستوياته المتمثل في الوعي الممكن، وهو المستوى الأشد ارتباطا بالبنية الذهنية التصورية لآمال المجتمع و تطلعاته التي تحاول تجاوز محدودية أفق الواقع و الوعي المرتبط به .

و ما يضطلع به الكتاب و المبدعون في المجتمع هو السمو بتلك الطموحات المشروعة في الخروج من الأزمة اليومية إلى رؤى استشرافية تعكس سعي صاحبها ومن وراءه المجتمع بأسره إلى تغيير الوضع السائد إلى الأحسن تأسيسا لوعي اجتماعي بديل ينهض بتلك التطلعات و يرسخ مشروعيتها و الإيمان بها لدى أفراد المجتمع.

و هنا يتدخل غولدمان ليحدد معالم هذا الوعي الذي يقول عنه: <>إنه أقصى درجة من التماثل مع الواقع، يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تضطر الجماعة إلى التخلي عن بنيتها، و هذا الوعي (المتجلي في العمل الأدبي، و الفني، و الفكري).
لا يترجم ما يقولون أو ما يفكرون فيه دون علم منهم <<(1).

و في الحقيقة ينهض الوعي الممكن كرد فعل لذلك الوعي السائد الذي يترسب بمواضعاته، و حتمياته على الذهن الجماعي و بحبسه في الواقع الذي لا يغادره، فيسلم بقوانينه و يستسلم لضغوطه المادية و الآنية اليومية.

فإذا كان الوعي الممكن ينطلق من تجاوز الراهن و المعيش و اليومي، و يتجه إلى استشراف تطلعات المجتمع و مستقبله مدفوعا بإرادة راسخة في تغيير ما هو كائن و واقع، فإن المستوى الثاني للوعي هو ذلك المسمى الوعي القائم، أو الكائن أو الواقع، و الذي ينحصر في حاضر المجتمع و يومياته الراهنة و لا يتعداه بحكم انعدام الاستعداد و الإرادة في التغيير، و إذا كانت فكرة التغيير تسكن حتى أفراد الوعي القائم في المجتمع فإن انحصار أذهانهم و انغماسها في ارتباطات اليومي، و مشاكل الراهن المعيش يأسرهم في هذا المستوى المحدود من الوعي الذي يجثم على صدر الجماعة التي تستسلم بدورها لهيمنتها و منطقها، فتواجه بهذا التسليم مصيرها المحتوم الذي يتبع في سيرورته

(1) -L.GOLDMANN. Marxisme Et sciences Humaines édition Gallinard Paris 1970
P :240.

(2) جمال شحيد في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص:40

مصير الماضي، و الموروث، و المعتاد، >>إنه الوعي الناجم عن الماضي، ومختلف حيثياته، و ظروفه، و أحداثه>> (2).

فالوعي القائم إذن >>هو ما يمتلكه كل أفراد، أو طبقة، أو جماعة اجتماعية التي تعجز عن تفكيك المسلمات المفروضة، و المنجزة في واقعها، و التي تحكم مصيرها أليا فتكتفي ببناء منظورها البسيط. في سياق العلاقات المتحكمة في نمط و أسلوب الحياة اليومية، و لا يمكنها الانتقال إلى بناء رؤية العالم إلا إذا بلغت أقصى درجات التطور النظري و الفكري، و استوعبت حقيقتها و واقعها المرتبط بأقصى درجات الوعي الممكن>> (1).

أما النوع الاحتمالي الثالث من الوعي فهو المرحلة السلبية المتمثلة في الوعي الزائف التي قد يؤول إليها في النهاية كل من الوعيين الكائن و الممكن جراء فهم خاطئ للواقع، أو سوء تقدير، أو قراءة خاطئة لحقيقته في مرحلة الوعي الممكن، و يكون نتيجة لعدم انسجام مع الظروف، أو عدم التأقلم و متطلباته المفروضة في مرحلة الوعي القائم، مما قد ينعكس سلبا في هذا المستوى من الوعي أو ذاك على ردود أفعال الشخصية و يرميها خارج المنطق السائد، و يبعتها عن جادة المنطق، فتتحرف جراء ذلك الانعكاس السلبى إلى مطبات لاقرار لها من الزيف و الوهم.

فكل من نوعي الوعي السابقين معرض للانزلاق في سلبية الوعي الزائف، إما عن سوء تقدير أو عدم فهم، و إما عن عدم انسجام و سوء تعامل مع الواقع. و من خلال مواقع الشخصيات في العمل الذي بين أيدينا، تنفتح الرواية الأولى على الأنواع الثلاثة من الوعي :

- و عي ممكن يمثله خالد الراوي/البطل المغترب الذي يطور بداخله حلما قسنطينيا و طنيا طاهرا يرفض كل تدنيس بأيد آثمة.
- و عي واقع يمثله خالد أيضا لكن أثناء تواجده بالوطن فقط وهو نفس الوعي السائد في المجتمع المحلي الذي يمثله بصدق أخوه حسان ببساطة و محدودية أفقه.
- و عي زائف ينزلق إليه الوعي الواقع لحسان عندما يعصف به فهمه الخاطئ للواقع،

(1) عن عمرو عيلان الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ص:149.(بتصرف).

و يقوده حلمه، المستحيل إلى حفته أما في الرواية الثانية فالوعي الممكن تحمل شعاره البطلة الرواية حياة، و الوعي الواقع نجده ماثلا في أمها ذات الطقوس و العادات القسنطينية القديمة.

أما الوعي الزائف فيتحول إليه الوعي الممكن لحياة التي عادت مرغمة إلى واقع العالم الذي تمردت عليه، و أدركت خطأ سعيها العبثي في الانقطاع عنه.

و أخيرا في رواية عابر سرير التي سمينها من قبل رواية الوعي الممكن فلا نكاد نعثر على الوعي القائم إلا لدى شخصيات ثانوية جدا في صنع الأحداث مثل مراد صديق خالد وفرانسواز البارسيين لأن كل خطاباتها كانت متعالية و متسامية Trauscendantes عن الكلام المؤلف بل كانت عبارة عن شفرات و إحالات و حدهم أهل الوعي الممكن يتواضعون عليها، و هناك يظهر عالم الوعي الممكن في أزهى فصوله بزعامة زيان الذي شهدناه راويا في ذاكرة الجسد تحت اسم خالد بن طوبال و الذي يجتمع بصنوة في فوضى الحواس خالد الثاني الذي يضطلع في هذه الرواية الأخيرة بدور الراوي، و تلتحق بهما حياة بطلة رواية فوضى الحواس و راويتها. و عندما يجتمع ثلاثتهم تتجلى خيبة كل منهم للعيان و التي يمكن أن نعتبرها خيبة البطل خالد بن طوبال من خلالهم جميعا فتتحول بنا الرواية من أقصى درجات الوعي الممكن إلى حضيض خيبة الوعي الزائف أين تنهار مشاريع هذا البطل التي شيدها على امتداد الروايات الثلاث. هناك أين يدرك مكامن أخطائه و يقف على أطلال انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم كما قال و كما سنرى.

أ-الرؤية من خلال الوعي الممكن La Conscience Possible:

يسعى الوعي الممكن إلى رسم الصورة المنشودة لتغيير الوضع سواء بتحسينه، أو تصحيحه برؤية حاملة ومستشرفة لما يجب أن يكون عليه ذلك الواقع المشوه و هو الواقع الذي انقطع عنه خالد بن طوبال في العمل الروائي الذي بين أيدينا، حيث نخلص من قراءتنا النقدية لوعي هذا البطل إلى تصنيفه ضمن الرؤية الراضة لما هو كائن وواقع، و الحاملة لملامح التصحيح و التجديد لهدم منطق الرداءة الذي يكرسه عصبه الانتهازيين الذين يسرون الواقع بمنطقهم المنحرف. و الذي يعملون على ترسيخه في

أذهان الفئات الاجتماعية البسيطة التي تجعلهم بدورها من علية المجتمع و في طليعته نظرا لمراكزهم الإستراتيجية فيه فكانت استجابة العامة من الناس آلية في تمجيدهم ،و تكبيرهم، و هو المنطق الذي استجاب له حسان أخو خالد الذي يقول في سذاجة البسطاء: >>أتدري ... و الله سي الشريف ناس ملاح، مازال برغم منصبه وفيما لصداقتنا القديمة <<(1).

و يسعى الوعي الممكن في المقابل إلى درء تلك التشوهات السائدة ،و المفروضة انطلاقا من تشخيصها ،و محاصرتها سواء على مستوى البنيات الذهنية للمجتمع، أو الظروف السوسيو تاريخية التي أنتجتها.

حيث نجد الراوي خالد بن طوبال حامل مشعل الوعي الممكن يقف مضطلعا ،و عارفا بكل المقالب التي يعدها أصحاب المناصب و الأكتاف العريضة، و هذا ما تتضمنه رؤيته ليسي الشريف الذي مجده أخوه حسان في خطابه السابق أما خالد فيقول عنه: >>كنت أدري أن طرقتنا قد تقاطعت منذ سنين، عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية و أصبح هدفه الوحيد الوصول إلى الصفوف الأمامية (...). كانت أخباره تصلني دائما منذ عين قبل سنتين ملحقا في السفارة الجزائرية و هو منصب ككل المناصب يتطلب كثيرا من الوساطة و الاكتاف العريضة <<(2).

ثم يستخلص خالد سذاجة أخيه حسان الذي لم يفهم الوضع على حقيقته >>مسكين حسان. مسكين أخي الذي لم يفرجها الله عليه بعد ذلك، أكان من السذاجة بحيث يجهل أن ذلك العرس هو صفقة لا غير، و أن سي الشريف لا بد أن يتلقى شيئا مقابله، نحن لا نصاهر ضابطا من الدرجة الأولى.. دون نوايا مسبقة <<(3).

و من هنا >>يصبح الوعي الممكن مفهوما مفتاحا يوصلنا إلى إدراك الوعي القائم قصد تجاوزه <<(4).

(1) ذاكرة الجسد، ص: 438.

(2) نفسه، ص: 66.

(3) نفسه، ص: 438.

و هو الأمر الذي حدث بالفعل في الرواية الثانية فوضى الحواس التي استكملت مرحلة الوعي الممكن. وحدث ذلك التجاوز للتفكير السائد و الساذج للمجتمع من طرف خالد الثاني الذي بلغ أوج نضجه في هذه الرواية مستفيدا من كبوات سابقة في الرواية الأولى و هو الذي تقول حياة الرواية في حقه >> ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة، و كأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية >> (1) .

إنه شخص منقطع عن عالم الرداءة منذ البداية، حيث لا يتردد في تحديد موقع وعيه الممكن من الوعي القائم السائد في المجتمع، و موقفه المزدرى للأفكار القائمة في ذهنه و يطرح في المقابل أفكاره البديلة في أفقه الممكنة المتسامية عن نظيراتها الواقعية السائدة و السخيفة فيقول: >>الناس، إنهم لا يطرحون عليك عادة إلا أسئلة غبية يجبرونك على الرد عليها بأجوبة غبية مثلها..

يسألونك ماذا تملك .. لا ماذا فقدت

يسألونك عن أخبار المرأة التي تزوجتها.. لا عن المرأة التي تحبها

يسألونك ما اسمك.. لا ما إذا كان هذا الاسم يناسبك

يسألونك ما عمرك.. لا كم عشت من هذا العمر.

يسألونك أي مدينة تسكن.. لا أية مدينة تسكنك

يسألونك هل تصلي.. لا يسألونك هل تخاف الله >> (2) .

و هي النظرة التصحيحية التي يحملها خالد بن طوبال في وعيه الممكن و التي تبدو لفرط نضجها و تساميتها في صورة أكثر تجريدا و مثالية تضعنا بين عالمين متناقضين ذهنيا و أيديولوجيا، ذلك السخيف الذي هو سائد و واقع، و ذلك المنشود و الناضج وعيا و تفكيراً بأسئلته الجوهرية التي لا يمكن أن تخطر على بال السذج ممن يعيشون الرداءة و يتداولون الأسئلة الغبية.

(1) فوضى الحواس، ص: 273.

(2) نفسه، ص: 79.

و في هذا المستوى من نضج الوعي الممكن الذي بلغه البطل يضعنا هذا الأخير أمام عالمه البديل الذي يقترحه علينا بأسئلته البديلة التي تستدعي أجوبة لا تقل مستوى عنها، الشيء الذي لم يحدث في الواقع بين الناس. و هو ما جعل هذا البطل يصف هؤلاء بالغباء، و الذين جاءهم بأسئلته الانقلابية في طرحها، بنية إلغاء تلك الأسئلة السخيفة والسطحية الناجمة عن رتابة عالم الاتفاق و التسليم و المتأقلمة فقط مع ما هو كائن، و لا تتجاوز حدوده. فيجابها في المقابل بأسئلة جوهرية لعالم حجبته قتامة الواقع الخائق، و منعه منطق الاستسلام للرداءة عن البروز للوجود، أنه عالم أشخاص عابرين للواقع، متجاوزين للمألوف و الراهن، أشخاص متجاوزون حتى لفرديتهم، قدرهم في العالم تصحيح رداءة الوضع القائم فيه. و يمكننا وضع معطيات العالمين في جدول توضيحي يكشف تعارضهما الجذري في الطرح الذي يحمله كل منهما:

أسئلة العالم البديل/الوعي الممكن	أسئلة العالم السخيف/الوعي القائم
-ماذا فقدت؟	-ماذا تملك؟
-ما أخبار تلك التي تحبها؟	-ما أخبار المرأة التي تزوجتها؟
-هل هذا الاسم يناسبك؟	-ما اسمك؟
-كم عشت من هذا العمر؟	-ما عمرك؟
-أية مدينة تسكنك؟	-أية مدينة تسكن؟
-هل تخاف الله؟	-هل تصلي؟

إنه تشييد لعالم و وعي جديدين بتساؤلات جوهرية غير مألوفة، و هدم في الوقت ذاته لعالم مهتريء من السطحية، و السذاجة، و ضيق الأفق، و هو محل الانتقاد و التغيير من قبل خالد بن طوبال الذي يحمل إلينا من موقعه المتسامي خطابا رامزا مكتنزا بالدلالات الفكرية و الحضارية و الأيديولوجية، الرامية إلى تطهير الوضع الراهن في عالم الواقع من الأفكار الرسوبية و الذهنيات الاتفاقية و المتوارثة، و هو خطاب يتيح مجالا واسعا لتأويله، نتيجة حمله لإيديولوجية الرفض و التغيير، و التصحيح في مقابل خطاب العامة من الناس و الذي سنأتي على ذكره بإسهاب في مرحلة الوعي القائم و الذي يندرج فيما يسميه بيار فاليري زيماب "السوسيو لغة"

(1) Le Sociologage .

أي تلك اللغة الاجتماعية المحددة بخصائصها ذات الطابع المادي و المعيشي و الغائي المتواضع عليها في الواقع اليومي ، و التي وظفت في الرواية بغرض الدلالة على وضع اجتماعي سكوني سائد و مفروض بكل مسلماته التي تعكسها سداجة استعمالاتها اللهجية المكرسة لإيديولوجية الوعي القائم في المجتمع.

أما في رواية عابر سرير فقد وصل الوعي الممكن أوجه حينما يظهر لنا خالد بن طوبال الأول الذي شهدناه بطلا راويا في رواية ذاكرة الجسد باسمه الحقيقي "زيان" في هيئة رجل طاعن في السن مخضرم التجارب العابرة للأزمنة و الأمكنة ، و هو يلقي دروسه و تجاربه لخالد بن طوبال الثاني الذي شهدناه في رواية فوضى الحواس شخص متساميا عن الواقع و الذي قدم لنا قبل قليل درسا في ما هو سائد في ذهن العامة من وعي ساذج، و ما يجب أن يتخلوا به من وعي بديل ممكن .

حيث يظهر لنا هذا الأخير في موقع التلميذ المنبهر بأستاذه حينما يسأل صنوه خالد الأول (زيان) عندما يلتقيان أخيرا ليسقطا ما تبقى من الأقتعة التي أقامتها بينهما الكاتبة حياة . و هناك يتجلى خطاب زيان في صورة متعالية لا تشبه خطابات البشر، ذلك أنه استوفى دوره في هذا العالم، و توقف زمنه فيه و وصل درجة التشبع في عالم الوعي الممكن .

و يمكننا أن نلمس ذلك التسامي الذي يميز شخص زيان عندما يصوره خالد الثاني بطل/راوي رواية عابر سرير في سدة متعالية عن عالم البشر العاديين. لكأنه التلميذ الوفي يصف أستاذه المحنك الذي أورثه كل خصاله في إكبار وولاء يليقان بمرتبته ، وذلك بعد حوار يسير بينهما يزداد فيه خالد الأول (زيان) رفعة والثاني ضعة وانبهر ا لم نعهدهما فيه من قبل >>كان يلخص لي حياته من خلال السيرة الذاتية ليد أصبحت ليتمها " ذاكرة جسد " إنه يتم الأعضاء .

(1) - Pierre Vallery Zima L'ambivalence Romansque Edition synchrone Paris 1980

(...) شعرت برغبة في البكاء، أو في تقبيل ذلك الطرف المعطوب من ذراعه هناك حيث تبدأ خساراتنا المشتركة. يا إلهي إنه خالد»⁽¹⁾.

وكمن يقع على سر عظمة هذا الرجل يواصل: «وقعت في حب ذلك الرجل في حب لغته، في حب استعلائه على الألم، و انتقائه معزوفة وجعه، في حب وسامة أبتكر جمالها كل لحظة بدون جهد لأنها تشع من داخله، و أدركت أن تكون حياة قد أحبته إلي ذلك الحد . لقد خلق ليكون كائنا روائيا»⁽²⁾.

و كلمة "كائن روائي" تعني أنه كائن لا وجود له على أرض الواقع بل في خيال الروائيين و بين صفحات كتاباتهم لفرط تساميه و يواصل خطابه السابق و كأنه يصف أحد الآلهة لا أحد البشر»⁽³⁾ كان دائم التنبه إلى جرس الكلمات، و إلى ما يضيفه الصمت لجملة. تطرح عليه سؤالاً فيأخذه منك و يصوغه في سؤال آخر يبدأ غالباً بقوله،
-تقصد ..

و في صيغته التساؤلية تلك يكمن جوابه، هو يصححك لكن بقلم الرصاص دائماً بصوت أقل نبرة من صوتك، لا قلم أحمر في حوزته. هو ليس معلماً، هو فقط رجل يسخر كبورخيس يملك تلك الحقيقة الهزلية التي تجعل من مجالسته متعة لم تعرفها من قبل»⁽³⁾.

لكن عندما ينطق زيان لا يدع مجالاً للشك في تلك الأوصاف التي وسمه بها خالد الثاني في النص السابق بل يؤكد سمة الانقطاع التام إلى عالم الوعي الممكن، و الانفصال عن أهل عالم الواقع إذ لا مجال لأن يشبههم أو يتعامل معهم بأي حال من الأحوال، و ها هو يعطي ثمار تجربته في عالم الوعي الممكن لخالد الثاني في هذا الحوار حينما سأله هذا الأخير:

(1) عابر سرير، ص:112.

(2) نفسه، ص:112.

(3) نفسه، ص:112.

>>- وكيف تعيش بدون أصدقاء؟

-لا حاجة لي إليهم ..أصبح همي العثور على أعداء كبار أكبر بهم لا تلك الضفادع الصغيرة التي تستدرجك إلى منزلتها، في مستنقعات أصغر من أن تكون صالحة للعداوة (...).

-إذن أنت تعيش وحيدا

-أبدا أن موجود دائما لكل من يحتاجني ،إني صديق الجميع و لكن لا صديق لي>>(1)

و في سؤال في التاريخ يطرحه التلميذ على أستاذه الممدد على سرير الاحتضار ينقلب التاريخ الذي لم يعد ذلك الذي يتصوره خالد الثاني الذي يسأل زيان:

>>- لكنك توافق من يقول إن الثورات يخطط لها الدهاة ،و ينفذها الأبطال، و يجني ثمارها الجبناء>>ليقلب له زيان هذه المعادلة ملخصا إياها في زمن الواقع كمن يلخص التاريخ بأسره>>اليوم بالنسبة لي الثورة تخطط لها الأقدار،و ينفذها الأغبياء و يجني ثمارها السراق ،دائما عبر التاريخ حدثت الأشياء هكذا >>(2).

لذلك رفض خالد بن طوبال دائما أن يكون من جناة الثمار بل أدرك متأخرا أنه من الغباوة إن ينتمي الثوار إلى هذا الزمن الذي أصبحوا فيه غرباء ،لذا لم يعدله مكانا هنا فغادر و انقطع .

لتستمر رحلة التسامي عن الواقع بعد موت أهم طرف في معادلتها معمقة الهوة بين عالم الارتباط بالواقع و عالم الفكاك البديل.فتنتقل رحلة الوعي الممكن من الحلم إلى الهوس،بعد موت زيان زعيم عالم الوعي الممكن.

ليمنح ذلك الرجل الراحل-الذي لم يكن سوى خالد بن طوبال الأول بطل راوي،رواية ذاكرة الجسد-مقاليد ذلك العالم لخالد الثاني،و يورثه لقبه،و أحلامه،و خسائره و لعنته أيضا،و صوته الذي لا يتكلم سوى لغة التسامي اليوتيبية:>>رجل مات،و ترك لي صوته،صوته ذاك بين غيوم اللغة ،و صحو الصمت،يتقدم ككاسحة أحلام،يدربك على فن إزالة خدع الحياة الفتاكة و ألغامها>>(3) .

(1) عابر سرير ،ص:115.

(2) نفسه،ص:108.

(3)نفسه ،ص:271.

و في هذا المشهد الرهيب يحضر شبح خالد بن طوبال ليشهد انتقال روحه الملعونة بأنصاف الأحلام و نشوات الخسائر، من ممثله الأول زيان إلى الثاني الراوي الذي يحكي لنا مراسيم ذلك التشييع التي تنتهي فيها أسطورة خالد بن طوبال ما، و تبعث أخرى لخالد آخر جاء ليستلم مهامه من بعده في ذلك العالم الغرائبي:

>> ثم جاء.. ها هم يأتون به، غرباء يحملونه على أكتافهم، حلما في تابوت من خشب مكللا بكبرياء الخاسرين يجيء له جنازة تليق بسخريته (...) هو الواثق كالتأمل، أنصتوا لتهكمه و هو يعبر لوحته الأخيرة. يجتاز قدره من ضفة إلى أخرى كما يجتاز جسر << (1).

>> واقفين كنا أمام أسطورة رجل عادي بأحلام ذات أقدار ملحمية، رجل يدعى خالد بن طوبال. فمنذ اجتمعنا حوله استعاد اسمه الأول، و بهذا الاسم يعود إلى قسنطينة، الموت غير اسمه، و كشف أسمائنا << (2).

و في غمرة انتقال سلطة الوعي الممكن، و مأساة عالم الواقع، و الأسماء من خالد إلى آخر، من ذلك الذي قضي نحبه مرزوءا في وطنه و أحلامه، إلى ذلك الذي ينتظر نهاية مماثلة، تبدأ شخصية خالد بن طوبال، المنتقلة إلى الوريث الشرعي لأسطورة مأساة ذلك البطل، في الاستعلاء و الانقطاع عن الواقع حد التحلل و التفسخ و الانمحاء التام، و هي مرحلة انتقالية ملؤها البياض و العدم. استعدادا للخروج من جسد و دخول جسد جديد للخروج من عالم من المأساة، إلى عالم بلامح مأساوية جديدة، و ذلك حينما كشف خالد الثاني لفرانسواز الهوية الحقيقية لممثلي خالد بن طوبال و العلاقات الإستبدالية القائمة بين شخصهم، و انتقال هذا اللقب بينهم كلما مات أحدهم و بعث آخر فقال لها: >> إن شئت الحقيقة خالد بن طوبال ليس أنا، إنما زيان. و لكن تلك قصة أخرى. في الواقع كان هذا اسمه في تلك الرواية (ذاكرة الجسد)* بينما أصبح هذا اسمي في الحياة. ففي الرواية

(1) عابر سرير، ص: 284.

(2) نفسه، ص: 287.

* إضافة من الباحث

أيضا نحتاج إلى استعارة أسماء ليست لنا.و لذا أثناء انتقالنا بين الاثنين كثيرا ما لا نعود ندري من نكون،إنها لعبة الأقنعة في كرنفال الحياة»⁽¹⁾.

في لحظة اعتناق نهائي بين البطلين المحتضر و المنبعث و مغادرة وجودهما و هويتهما،ليلتحقا بأساطيرية عالم الوعي الممكن التي تتزامن فيها لحظة الانمحاء و الموت مع لحظة البعث يرقص البطلان في تماه تام على إيقاع زوربوي وحدهما يتقنان التناغم معه:«ثمة نعمة في أن تكون "لا أحد" لا تتوفر لك إلا عندما يأتي حاكم و يؤمم كل الأسماء(...).كان زوربا بدأ ينتفض رقصا،و كنت أفكر في بورخيس عندما يقول في كتابه الخلد:"كنت هو ميروس،و قريبا أصبح لا أحد...".»

قررت أن أضع ذراعي على كتف زيان و نبدأ الرقص سويا فزوربا رقصة تصبح أجمل عندما يؤديها رجلان بعنفوان الخاسرين..فاتحين ذراعيهما للعدم»⁽²⁾.

و بتماهي ممثلي خالد بن طوبال الأول زيان و الثاني الراوي يصل الوعي الممكن لخالد بن طوبال أقصى درجات نضجه و أزهى فصوله في رواية عابر سرير التي ينقطع فيها حديث الراوي عندما يتعلق الأمر بخالد بن طوبال عن كل ما يتصل بالواقع بل إن حديثه ذاك الذي سميناه تارة لغة الحلم أو اللغة اليوتيبية لم يكن في الحقيقة يمثل عالم الواقع و وعيه بقدر ما كان يمثل العالم المنشود الذي يتصوره و الوعي الممكن الخليق به،و سنرى في المرحلة اللاحقة ماذا كان يمثل الوعي الواقع في روايات أحلام مستغانمي و المستوى الإيديولوجي الذي يفصله عن الوعي الممكن .

ب- الرؤية من خلال الوعي القائم (الواقع) La Conscience Réelle:

في رواية ذاكرة الجسد يبدو البطل/الراوي خالد بن طوبال في موقعه داخل الوطن كأبي مواطن جزائري عادي،ممثلا كغيره لمرحلة الوعي الواقع أي تلك الفئة من الناس الذين يعيشون ليومهم لا لغدهم،لكن هذا النوع من الوعي يبقى لدى خالد و عيا نكوصيا محدودا بمدة تواجده داخل الوطن لا غير في انتظار رحيله عن هذا الواقع و بالتالي عن الوعي السائد فيه.و قد تجلى لنا هذا الوعي بوضوح في بداية و نهاية الرواية أين وجدناه يتقاسم مع سكان مدينته رداءة واقعهم بهذا المستوى من الوعي الذي يكرسه

(1) عابر سرير،ص:280.

(2) نفسه،ص:282.

وجوده في قسنطينة و ارتباطه بقيم الرداءة و الانحطاط التي تصيبه كلما حل بهذه المدينة: >>في الواقع لم تكن الخمرة هوايتي، كانت مشروب فرحي و حزني المتطرف، لذا ارتبطت بك و بتقلباتك الجنونية، (...).

و هنا أفتح زجاجتي الأخير.. و أرتكب جنوني الأخير، فلا أعتقد أنني سأسكر بعد اليوم>>(1).

بل لم يعد يدري في هذا الوضع كيف أصبح جزء من معادلة الرداءة و تكريس التناقض في هذا العالم المحلي المتفسخ الذي وجد نفسه يساهم بدوره في صنع تناقضاته، و هو المشهد الذي يرويه لنا خالد حينما وجده أخوه حسان في أضعف موقف له أمام زجاجة الويسكي فصاح به >>يا أخي واش بيكم... البلاد متخذة، وانتما واحد لاتي يصلي و واحد لاتي يسكر، كيفاش نعمل معاكم>>(2).

فيجيبه خالد معترفا بحقيقة مشاركته في صنع ذلك الوضع المتناقض الذي تعيشه البلاد بقوله: >>هذه هي الجزائر يا حسان... البعض يصلي... و البعض يسكر... و الآخرون أثناء ذلك "يا خذو في البلاد"(3).

ثم يصف حاله و هو يستجيب مستسلما لذلك الواقع و متطلباته كأن يواجه فيه زفاف عشيقته حياة إلى أحد سماسرة الأزمة الوطنية (سي...) في صمت وخنوع: >>لبست طقمي الأسود، لأواجه بصمت ثوبك الأبيض (...). و كنت أنيقا فللحزن أناقته أيضا. أكدت لي المرأة ذلك، و نظرة حسان الذي استعاد فجأة ثقته بي و قال بلهجة جزائرية أحبها و هو يتأملني، هكذا انحبك يا خالد... أهلكهم>>(4).

و هنا نجد خالد منغمسا في حماة الرداءة التي يكرسها ذلك الوجود الانعزالي الذي يواجهه ببرود و سلبية الأسير: >>استقبلني سي الشريف بالأحضان.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 408.

(2) نفسه، ص: 410.

(3) نفسه، ص: 420.

(4) نفسه، ص: 420.

اختصرت ذلك الموقف العجيب مرة أخرى في كلمة قلت: كل شيء مبروك.. وضعت قناع الفرع على وجهي. حاولت أن أحتفظ به طوال تلك السهرة >>(1).

و يتجلى منطق الرداءة و الانحطاط بوعيه القائم السائد في تلك الصورة التي يرسم فيها حسان حاله و حال أخيه خالد بكل سداجة، و ذلك عندما شكى لأخيه بنصبه في قسنطينة: >>... تعبت من هذه المهنة، أنت لا تشعر بأية مكافأة مادية و لا معنوية فيها. لقد تغير الزمن الذي كاد فيه المعلم أن يكون رسولا.. اليوم حسب تعبير زميل لي، كاد المعلم أن يكون (شيفوننا) و خرقة لا أكثر، لقد أصبحنا ممسحة للجميع. فالأستاذ يركب الحافلة مع تلاميذه و "يدز" و "يطبع" مثلهم يشتمه الناس أمامهم ، ثم يعود مثل زميلي هذا ليعد دروسه ، و يصحح الإمتحانات في شقة بغرفتين يسكنها ثمانية أشخاص أو أكثر .

صح عليك يا خالد .. أنت تعيش بعيدا عن هذه الهموم في حيك الراقي بباريس .. ما على بالكش واش صاير في الدنيا! >>(2).

و يعلق الراوي خالد في تدمر على ذلك الواقع المزري و الموقع المخزي لأخيه حسان و الذي لا يستطيع حياله شيء عندما يتذكره بحسرة و مرارة: >>آه حسان .. عندما أذكر حديثنا ذلك اليوم ، تصبح المرارة غصة في الحلق ، تصبح جرحا ، تصبح ندما و حسرة >>(3).

و ربما كان ذلك الندم و تلك الحسرة لأن حسان قد جرفه تيار حلمه بعيدا ، و انزلق به فهمه الساذج و السطحي للوضع من مستوى الوعي القائم و السائد إلى مطبات الوعي الزائف و المستحيل .

أما في رواية فوضى الحواس فنجد بأن البطلة/الراوية حياة تتموقع في نفس الموقع الذي تبنى فيه خالد في الرواية الأولى، منطق الرداءة الذي يكرسه العامة من الناس بوعيمهم القائم في الواقع حتى لا نكاد نحس الفرق بينه و بينهم .

لكنه مجرد وضع مؤقت و قناع يلازمهما ما داما مجبر ين على هذا النوع من التعامل

داخل قسنطينة.

(1)ذاكرة الجسد،ص:420.

(2)نفسه،ص:439.

(3)نفسه،ص:440.

فتقول البطلة الراوية حياة في رواية فوضى الحواس معترفة بهذا الموقع الذي تحل فيه وسط الذهنيات الساذجة المتعلقة بحدود الوعي الواقع الذي تعاشه في قسنطينة دون أن تتقبله: <<... لقد كنت دائما امرأة لفرط بساطتها يعتقد كل البسطاء ، و كل الفاشلين حولها أنها منهم >> (1).

ثم تعلق على موقعها ذلك مؤكدة هذا لاندماج فيهم و مبررة تلك العلاقة: <<أنا احب هؤلاء الناس أتعلم منهم اكثر مما أتعلم من غيرهم ، أرتاح لهم أكثر مما أرتاح لغيرهم لأن العلاقة معهم بسيطة، و أكاد أقول جميلة بينما العلاقات مع الناس المهمين أو الذين يبدوون كذلك هي علاقات متعبة ، و معقدة.. أي علاقات فاشلة>> (2).

و هو الموقع الذي لا حظ فيه أخوها ناصر وضعها المتناقض بين هؤلاء و هؤلاء فأنبها قائلاً <<لقد اخترت أن تدخلني هذا العالم و عليك أن تتقبله>> (3).

لنجدها مدركة لرداءة واقع ذلك المجتمع و محدودية أفق أهله الذين يبعث و يضعهم الأجوف الذي تحكمه المظاهر الزائفة على الإحساس بالغثيان في نفس البطلة حياة التي تدرك ما تستنبطه تلك المظاهر من سخف و تناقض في قولها: <<فهل من عجب أن أصاب في هذا الأسبوع بإحباط شبيه بالانهيار العصبي و أنا انتقل من بيت بائس يعلو منه صوت القرآن و عويل نسوة مرتدية السواد ، مات فيه المعيل الوحيد لسبعة أشخاص

(عمي أحمد السائق)* ، إلى بيت تنتقل فيه أمي بثوبها و شعالها الأبيض، و حولها نسوة من كل الأعمار لبسن كل ما في خزانة من صبغة ه أنه اب أنفة>> (1)

و لطاما مثلت أمها النموذج الأمثل لذلك الوعي الواقع بلغتها و سذاجتها التي تشبه يومياتها الرتيبة، و أسئلتها التي وصفها خالد بالغبية، و التي لا تذهب ابعد مما نحسه ونراه على سطح الواقع، و هو الخطاب الذي تقف الراوية البطلة حياة و خالد بن طوبال في مواجهته، و لا تتردد حياة في السخرية منه كلما استعرضته لشدة سخفه، و محدودية

(1) فوضى الحواس، ص: 122.

(2) نفسه، ص: 123.

(3) نفسه، ص: 123.

(*) إضافة من الباحث

(1) فوضى الحواس، ص: 123.

أفقه حتى و لو تعلق الأمر بخطاب أمها الذي تتهكم له ساخرة: <<ما إن فتحت الباب حتى أطلقت علي وابل أسئلتها و هي تتأملني مذعورة كعادتها .

-واش بيك يا بنيتي ..زيك ما عجبنيش.

- "ماذا بي؟" أكاد أضحك لسؤال كان لا بدأ تطرحه علي بالمقلوب على طريقة ذلك الرجل كي أجيبها عما ليس بي.فذلك أسهل علي .

أصمت لأنها في جميع الحالات لن تفهم.

تواصل: راني جبتيك معاي شوية بسياسة حمصتها لك البارح..درك نديرلك بها صحن "طمينة" غير تاكليها تولي زي الحصان .

من قال لأمي أنني أريد أن أصبح مثل الحصان؟(...)

و لأنه حدث أن أحببت يوما هذه الطمينة،فستظل أمني تطاردني بها حتى آخر أيامي أو آخر أيامها <<(2) و لا تتوقف الأم عند هذه الدرجة بل تتابع نهج الأسئلة الغبية حرفيا:

<<تسألني عن أخبار زوجي . أجيب أنه جيد و أكاد لا أجيب مرة أخرى . أتذكر فلسفة ذلك الرجل الذي كان يجيب بالصمت عن الأسئلة الغبية . لأن الناس يسألونك عن أخبار زوجتك لا عن أخبار المرأة التي تحب>>. (3)

و تستمر البطلة حياة في ابتعادها عن وجودها القهري في الواقع بعد أن جسدت بحق مرحلة الوعي الممكن الذي يخاطب ذهنيات الوعي القائم بكل سخرية و تهكم لما وجدت نفسها طرفا مشاركا فيه ، تمارسه و تنصاع لقهره دونما تقبل .

و هو الحال الذي سيقذف بها إلى قعر الانحطاط ، و ينزلق بها إلى دهاليز الزيف والاستحالة التي سيؤول إليها و عيها الممكن، إذ لم يجد مساحة للتعامل لا في الحلم الذي أطلقوا عليه الرصاص كما قالت و لا في الواقع الذي تحاصره الذهنيات المتحجرة و سنكتشف ذلك في الصورة الثالثة للوعي و هي مرحلة الوعي الزائف الذي سيثبت خيبة سعيها في المرحلتين السابقتين اللتين جسدتها و هما الوعي الممكن ، و القائم و قبل

(2) نفسه،ص:99-100.

(3) نفسه،ص:101.

المروور إلى مرحلة الوعي الزائف نشير إلى أننا لا نكاد نعثر على مستوى الوعي القائم أو الواقع في رواية عابر سرير لأنها كما ذكرنا كانت رواية و الوعي الممكن، أو مرحلة النضج التام الذي بلغه خالد بن طوبال حيث دارت أحداثها حول ممثليه الثلاثة من الرواة: خالد الأول راوي ذاكرة الجسد، و حياة رواية فوضى الحواس، و خالد الثاني راوي عابر سرير .

ج-الرؤية من خلال الوعي الزائف La Conscience Absurde :

انطلاقا مما حددناه سابقا من مستويات الوعي التي وجدناها وفقا لتصنيف غولدمان:

وعي ممكن يتشكل أصلا من الضغط الذي يمارسه الوعي القائم أو الواقع وهو ما وجدناه لدى خالد في رواية ذاكرة الجسد ، و حياة في رواية فوضى الحواس و وعي قائم أو واقع جسده أيضا خالد في الرواية الأولى و حياة في الرواية الثانية. لكن فقط عند اتصالهما بمجتمعهما المحلي الذي يتعاطيان معه و مع الانحطاط الذي يتطلبه، و يتقاسمان و أهله منطق الرداءة المشترك، و هو وعي لصيق بسذاجة المجتمع المحلي الذي يمثله حسان أخو خالد الأستاذ الثانوي في رواية ذاكرة الجسد، الذي نجده يتخبط في أحوال أزمتة اليومية، و أوضاعه المهنية و المعيشية، كما نجد هذا الوعي القائم سائدا في الذهنية الرجعية للفئات الأمية المتشبثة بالتقاليد و الأعراف الاجتماعية العريقة التي تمثلها أم حياة في رواية فوضى الحواس و التي لا تزال تعيش على الطقوس المتوارثة في قسنطينة بوعياها الساذج الذي تكرسه يومياتها المتشابهة و يبرز الوعي القائم لدى هؤلاء من خلال طريقة نظرهم و فهمهم للعالم انطلاقا من أوضاعهم السائدة في مجتمعهم و تسليمهم بالأفكار المتوارثة و بمواضعات واقعهم الذي يكرس منطق الاستسلام له حد اليأس، بل و يجهض فيهم تدريجيا مساحة الأمل التي يكتسحها جليد روتينه القاتل.

و إن حدث أن وجدت داخل الأفراد تلك الآمال و التطلعات الدفينة فإنها تبدو لفرط تخمرها و ركودها مستحضرا منقوعا في المخيلة ظل حبيس أحلام اليقظة و المنام، أو كصورة مجمدة في متحف الآمال المستحيلة التحقق. لأن قسوة الواقع و تعفنه جعل مجرد الأمل يبدو مستحيلا، و إذا حدث و أن حلم أحدهم تجده يحبس حلمه و يخفيه كما يخفي فضيحة أو جريمة، و إذا خرج هذا الحلم إلى الوجود و البوح، يخرج بحرج كبير، و هذا

الحلم أو الأمل هو الذي يعزل الشخص، و ينفيه إلى هامش السلبية و الوهم، و يدخله تدريجيا إلى الدرك الأسفل من الوعي و هو المستوى الثالث الذي سماه غولدمان الوعي الزائف أو المستحيل La Conscience Absurde الذي قد يتحول إليه في لحظة انزلاق عن جادة فهم العالم، كل من الوعي الممكن و الوعي القائم كما سنرى.

و هذا النوع الثالث من الوعي هو الذي يجسده الحلم المستحيل لحسان أخو خالد في رواية ذاكرة الجسد، و مصيره الذي لقيه جراء حلمه البسيط المستحيل ذلك، و هو ما يتضمنه هذا المقطع الحوارى بين الأخوين حسان و خالد من موقعين مختلفين و الذي يحدث فيه حسان أخاه خالد عن سي الشريف في انبهار و وله الضعفاء: <>...أتدري أن البعض يقول هنا، أنه قد يصبح وزيراً. ربما يفرجها الله علينا في ذلك اليوم على يده<> (1). و يعلق خالد على كلام أخيه في حسرة و مرارة: <> مسكين حسان مسكين أخي الذي لم يفرجها الله عليه بعد ذلك. أما بالنسبة لما يمكن أن يجنيه حسان من وراء ذلك المنصب المحتمل فمجرد أو هام (...).

سألته مازحاً:

هل بدأت تحلم أن تصبح أنت أيضاً سفيراً...؟

قال و كأن السؤال قد أخرج نوعاً ما:

-يا حسرة يا رجل... "اللي خطف بكري".. أنا لا أريد أكثر من أن أهرب من التعليم، و أن أستلم وظيفة محترمة في أية مؤسسة، كيف تريد أن نعيش نحن الثمانية بهذا الدخل.. أنا عاجز حتى على أن أشتري سيارة، من أين آتي بالملايين لأشتريها.. عندما أتذكر تلك السيارات الفخمة التي كانت مصطفة أمس في ذلك العرس أمرض و أفقد الشهية<> (1).

و بعد استعراض هذا الحلم البسيط يصف خالد في هذه الرواية صورة الوعي الزائف لأخيه حسان الذي راح ضحية قهر الواقع، و خطأ ظنه به، بل و عدم فهمه لمجريات الأحداث في هذا العالم: <>ضاقت به قسنطينة. و لم توصله جسورها الكثيرة إلى أي

(1) ذاكرة الجسد، ص: 438.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 438-439.

(2) نفسه، ص: 465.

شيء، قالوا له: في العاصمة ستكون لك "خيوط" ستوصلك الطرق القصيرة هناك.. و لن توصلك هنا.

صدق حسان و ذهب إلى العاصمة ليقابل فلان من قبل فلان آخر ، و كان مقررا أن تحل قضيته أخيرا هذه المرة بعد عدة سنوات من الوساطات، و التدخلات، و سيغادر نهائيا سلك التعليم، لينتقل إلى العاصمة و يعين موظفا في مؤسسة إعلامية.

و لكن القدر هو الذي حسم موقفه هذه المرة. بين فلان و فلان مات حسان خطأ برصاصة خاطئة على رصيف الحلم، فالحلم ليس في متناول الجميع أخي.. كان عليك ألا تحلم!... >> (2) و في موضع آخر تعاوده الحسرة على سخف أحلام أخيه و زيف وعيه الذي أودى بحياته فيسترجع فجيعة به قائلا: >> مات و لا حب له سوى الفرقافي .. و أم كلثوم.. و صوت عبد الباسط عبد الصمد، و لا حلم له سوى الحصول على جواز سفر للحج.. و ثلاجة.

لقد تحققت نصف أحلامه أخيرا. لقد أهداه الوطن ثلاجة ينتظرنى فيها بهدوء كعادته. لأشيعه هذه المرة إلى مثواه الأخير >> (1).

ثم يخاطب قسنطينة بلهجة لائمة و متحسرة على أخيه الذي اتبع زيف أو هامه >> لو قرأك بتمعن لما نظر إلى قاتليه بكل ذلك الانبهار، لما حلم بمنصب في العاصمة، بسيارة أجمل... >> (2).

ثم يصنف و عي أخيه في موضع أخير >>... كان حسان نقيًا كالزئبق، و طيبا حد السذاجة، كان يخاف حتى أن يحلم، و عندما بدأ يحلم قتلوه >> (3).

كان هذا مصير أحد أصدق ممثلي صورة الوعي القائم الذي تحول في لحظة إغراق في الحلم، و سوء في الفهم، إلى و عي زائف قد يفتك بصاحبه في أية لحظة و يرميه إلى أية وجهة.

(1) و (2) ذاكرة الجسد، ص: 471.

(3) نفسه، ص: 171..

و لولا أن خالد كان واعيا تماما بحقيقة ما يحصل و مقدرًا لعواقب الأمور، لأدرجناه هو الآخر مع أخيه حسان كممثل للوعي الزائف، لأنه قد عاد من حيث أتى ليرتمي في أحضان هذا الواقع الذي طالما فر منه مهزوما و خائبا.

إلا أن وعيه الناضج على امتداد الرواية لم يخطئ، و كان يبدو مطلعًا و متوقعا لكل شيء و ينتظر دوما من الواقع مفاجأة غير سارة، و إن كان قد حلم فإنه لم يعيش حلما زائفا بل كان واعيا بحقيقة الأزمة التي تعصف به و تجره إلى جوفها، لهذا فهو لا يتساوى مع أخيه حسان في هذه المرحلة و لا يمكننا بالتالي إدراجه في قائمة الوعي الزائف، أما في رواية فوضى الحراس فنجد بأن ضحية الوعي الزائف هي البطلة الرواية حياة التي سبق أن وجدناها ممثلة لمرحلتى الوعي الممكن و القائم و هو ما يؤكد أننا نواجه في شخص حياة

شخصية ثلاثية الأبعاد حتى في مستويات الوعي و لطالما وصفت نفسها في الرواية بالشخصية الثلاثية: <<أحب قصص الحب الثلاثية الأطراف >> (1).

<< فأنا أحب الأرقام الثلاثية الجذور... أشعر أنها تشبهني >> (2).

<< فأنا امرأة تعيش بين ثلاثة رجال، حياتهم معلقة برصاصة القدر >> (3).

لتكون هي الضحية التالية لرصاصة القدر عندما استحال كل من وعيها الممكن الذي عانقت فيه حلم الإنعتاق مؤقتًا، و وعيها القائم الذي سايرت فيه قوانين هذا الواقع على مضض لتسقطها تلك الرصاصة إلى دركات الوعي الزائف إيذانا بفشل مسعاها في المرحلتين السابقتين، و تأكيدًا آخر بأنها امرأة قد مرت بتمثيل صادق على المراحل الثلاث و كانت في كل مرحلة امرأة تعایش أطوار مستوى معين من الوعي لكأننا أمام ثلاث نساء تعيش كل منهن في مساحة محددة، و موقع و موقف معينين من الواقع و بمستوى ذهني يساير كل مرحلة .

و ها هي تحدثنا عن وضعها الجديد بعد السقوط التدريجي من حلم الوعي الممكن، إلى رداءة الوعي القائم، ثم إلى حضيض الوعي الزائف، هناك أين تجد نفسها

(1) فوضى الحراس، ص: 303.

(2) نفسه، ص: 154.

(3) نفسه، ص: 339.

مرمية على هامش الأحداث و المجتمع، و تعاني الحرمان من كل شيء حتى من حقها في الحلم >>أمي كانت مشغولة عني بحجتها ، و زوجي مشغول عني بمسؤولياته، و أخي بقضيته، و البلد بمواجهاته، و عندما أردت ان أجد لي رجلا و هميا أطلقوا الرصاص على أو هامي >> (4).

إن فالبطلة الرواية حياة هنا تعترف بأنها هي صاحبة الوهم المستحيل الذي كان يسليها و يمنحها حياة التحرر، و الملاذ الوحيد عند هروبها من قهر عالم الواقع، ف راحت تصنع لنفسها رجلا و هميا من ورق صورت ملامحه في كتاباتها و حاولت الخروج به إلى عالم الواقع، أو إيجاد نظير له هناك. لكن واقع قسنطينة كان يعد لها استقبالا يليق بعودتها إليه ليثبت لها أن ما كانت تحيا به خارجه لم يكن سوى و هما زائفا، بل أكثر من ذلك جعلها تنتحر هناك في وجودها الحالم و تقطع كل السبل المؤدية إليه بدءا بوسيلتها المثلى في التعبير، و الانعتاق و هي الكتابة، الوسيلة الوحيدة لنقلها من عالم الهنا إلى عالم الهناك، و فجأة تتعطل بداخلها هذه الوسيلة و تعترف حياة في آخر المطاف بأن الكتابة كوسيلة للفكاك لم تعد >> الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، و لكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك >> (1).

فتعلن بعد هذا تحولها المفاجئ عن شخصيتها السابقة لتعود إلى وجودها في الواقع، و كأنها تغادر جسدا و تحل بأخر ، أو تغادر حياة و تدخل أخرى:
>> و فجأة، كما في انقطاع كهربائي إثر ضغط عال توقفت داخلي الأحاسيس، و أصبحت الأشياء حولي تحدث لامرأة أخرى غيري >> (2).

لتستفيق على وقع هذه الحياة الجديدة:

>> هي الحياة إذن..

قطعا .. "لا يحدث للإنسان ما يستحقه بل ما يشبهه" >> (3).

(4) نفسه، ص: 136.

(1) فوضى الحواس، ص: 369.

(2) نفسه، ص: 370.

(3) نفسه، ص: 371.

(4) نفسه، ص: 371.

و لأن الانتحار أو الموت إبداعيا هو أبشع الميئات، بل أبشع هزائم عالم الواقع، لم يعد من طريق أمام حياة سوى تسليم سلاحها الوحيد لأنه لم يعد مجديا الآن إن لم نقل قد انقلب عليها هو الآخر، و بالتالي أجبرت على التخلي عنه كوسيلة للعيش >> كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة>>⁽⁴⁾، ذلك لأن الكتابة كانت هي الحياة، و تلك الحياة كانت هي الوهم الذي تنفك به، و تتعشق من أسر الواقع، و إذا بالحرية تتحول بدورها، و ينعكس مفهومها الذي أصبح في هذا العالم معاكسا تماما للحلم:

>> لقد أصبحت أنا امرأة حرة فقط لأنني قررت أن أكف عن الحلم (...). فتحت دفثري الأسود الذي أهملته بعض الشيء منذ قدومي كي أسجل أول فكرة توصلت إليها أخيرا "الحرية أن لا تنتظر شيئا">>⁽¹⁾.

إذن فالحرية أصبحت بمفهومها الجديد الفكاك من الوهم بعدما كانت الحياة فيه، و أصبحت الانغماس في الواقع بعدما كانت الفكاك منه. لأن منطق الحياة الجديدة بعد الهزيمة، و إطلاق الرصاص على أو هامها، كرس طلاقها مع كل سبل التحرر والإنعتاق، و مع حياتها الواهمة التي لم يكن توديعها بالأمر اليسير. لأن حرمانها منها كان شبيها بطريقة الكمائن غير المنتظرة، و هو الإحساس نفسه الذي يصاحب من يستيقظ فجأة من حلم ليعيش بعده إحساسا فضيحا بالحرمان من ذلك العالم المتبدد>> في كمائن المواعيد التي نصبتها لي الحياة، راح القدر عروة.. عروة يفك بذلك البطء المتعمد أزرار الوهم>>⁽²⁾.

لكأن كلمة الوهم في هذا الخطاب الكئيب معادلا موضوعيا في صيغتها هذه لفكرة الوعي الزائف أو الخاطيء الذي عادة ما ينتاب الإحساس به الأشخاص المنهزمين في عودتهم من معركة خاسرة كانوا يؤمنون حد اليقين بالضفر بها، و هي العودة التي اختتمت بها حياة رحلتها الروائية، كما اختتمت بها تدريجيا المراحل الثلاث من

(1) فوضى الحواس، ص: 145.

(2) نفسه، ص: 371.

(3) نفسه، ص: 372.

الوعي، حاملة فيها ذكريات جميلة عن كل مرحلة منتهية لم يبق منها سوى عطر التذكر >>عدت إلى البيت امرأة منزوعة الشهوات، لم يبق لها من تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها، و مازالت تتعطر به لتتحرش بالذاكرة>>⁽³⁾.

أما في الرواية الثالثة عابر سرير التي اعتبرناها من قبل قمة الوعي الممكن فإننا نقرأ في وجهها الآخر المتعلق بخيبة البطل و هزيمته، رواية تمثل خلاصة الوعي الزائف أي أنها رواية بوجهين أولهما يمثل أوج الوعي و الثاني حضيضه عند وصول مسيرة خالد بن طوبال محطتها النهائية عبر الروايات الثلاث. هذا البطل الذي شهدناه في الروايتين السابقتين متسامي الأفكار مدركا لخبايا الزمن و كيد عالم الواقع الذي طالما انتظر منه عقوبة ما. لكن بالرغم من كل ذلك الحذر، و تلك الحصافة التي برهنت عليها قراءته الصائبة للواقع، يقع خالد بن طوبال في نهاية رواية عابر سرير من أعلى أبراجه بعد ما كان قد وصل من قبل إلى أرقى مستويات الوعي الممكن المتنامية من رواية إلى أخرى، فإذا كانت هذه الرواية الأخيرة هي رواية التسامي و الاستعلاء، فإنها في الوقت ذاته رواية السقوط الحر لكل قراءاته الكاشفة لخبايا عالمه، هذا العالم الذي أراد أن يقوم بدور البطولة فيه تحت لقب خالد بن طوبال الذي أعجب به في رواية ذاكرة الجسد، فقرر أن يتلقب باسمه في رواية فوضى الحواس، غير مدرك بأنه قد لبس مع هذا اللقب لعنة خالد بن طوبال التي ستلاحقه هو الآخر. و بالفعل هذا ما أدركه الراوي خالد الثاني في رواية عابر سرير بداية من ذلك الإنذار الذي أعطاه إياه زيان الذي لحقته لعنة خالد بن طوبال من قبل، فنجد طريح الفراش في هذه الرواية الأخيرة تحت وطأة مرض عضال سيودي بحياته في نهايتها.

و ذلك من خلال هذا المقطع الحواري الذي سأل فيه زيان (خالد الأول) المدد على سرير مرضه الأخير، خالد الثاني الذي جاء ليعوده، عن اسمه الحقيقي فأجاب هذا الأخير: >>في معظم الأحيان اسمي خالد بن طوبال الاسم الذي يشبهني كثيرا.. في الواقع أخذته من رواية. و قبل أن أوصل قاطعني (...)

-أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد "رصيف الأزهار لا يجيب">>؟

قلت معذرا:

في الواقع قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد و نسيت أحداثها قال:
-رواية صغيرة من مائة صفحة، لا يحدث فيها شيء تقريبا، عدا انتحار بطلها في آخر
الرواية، عندما علم أثناء وجوده بفرنسا من الجرائد، أن وريدة زوجته التي يعشقها (...)
هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين، و انفضح أمرها عندما ماتت معه في
حادث ، و لذا يلقي بنفسه من قطار (...). ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد
بن طوبال، إنما علمه بها. كان عليه ألا يدري ، غير أن خالد بن طوبال في كل الروايات
يدري (...). و في كل الروايات يموت خالد مرتين: مرة بسبب جيناته القسنطينية. و مرة
بذكائه << (1).

هذا هو إذن ملخص مصير خالد بن طوبال ،أو بالأحرى ملخص لعنته التي رواها خالد
الأول (زيان) لخالد الثاني (الراوي) كي يضع في حسبانته و يستعد من الآن إلى الميتة
الثانية بعدما مات في روايتي ذاكرة الجسد و فوضى الحواس بسبب جيناته القسنطينية.
و بالتالي سنترقب في رواية عابر سرير تلك الميتة الثانية التي ستكون بسبب
ذكائه. و ذكاؤه هو الذي شهدناه في الروايتين السابقتين ينقذه كل مرة من الكمائن التي
ترديه قتيلًا في عالم الموات الذي ارتبط به بالقوة، فيبعثه ذكاؤه من جديد في حياة العالم
الممكن لينعتق من مقبرة عالم الواقع ، و يتسامى عن أوجاعه و خسائره متمثلا بزوربا أو
بورخيس أو غيرهما من الشخصيات التي تمنحه حياة ثانية يكون للموت و الألم فيها طعم
اللذة، و المتعة، و الإنتشاء.

و هي الحياة التي طالما انتقل إليها خالد بن طوبال كلما حاصرته مأساة
الواقع، لأنه أحسن قراءة ذلك الواقع، و خبر كمائنه و بالتالي لم يهزم تماما ، ليصنع كل
مرة من ميته في الحياة الواقعية بعثا جديدا و حياة ثانية في عالم الوعي الممكن
المتسامي ، و كان ذلك بفضل ذكائه في التعامل مع عالمه و بالتالي تفادي الموت النهائي
أو الضربة القاضية فيه. و ما تستخلصه هذه القراءة من أسطورة خالد بن طوبال هو أنه

(1) عابر سرير ،ص:149.

إذا كانت جيناته القسنطينية قد أماتته في عالم الواقع فإن ذكائه هو الذي ينتشله من ذلك الموات ليتسامى به في عالم تجريدي و يبعثه من جديد.

لكن الحقيقة التي نصل إليها في رواية عابر سرير أن هذا الذكاء الذي كان منقذه الوحيد، و مبعثه الجديد دوماً، سيكون سبباً في موته الثاني الذي حكى عنه زيان عند روايته لأسطورة خالد بن طوبال و مصيره في كل الروايات. و لم يكن لبطلنا في رواية عابر سرير الذي اختار أن يتلقب بخالد بن طوبال، أن يشذ عن مصير من حملوا ذلك اللقب من قبله لأنه ببساطة يمثل أحد نماذجه و عليه بالتالي أن يترقب موته الثاني و لعنته القادمة، و هو ما تنذر به هذه الرواية الأخيرة حينما يتوقف الراوي خالد بن طوبال الثاني مع نفسه عند الخطوات التي اتخذها بدافع الذكاء فيراجعها في لحظة انهزام، ليذكر فداحة الخطأ الذي سيحمل بين طياته ميتة الثانية، فيتأكد حينها أنها لعنة خالد بن طوبال قد حلت به، و يحدث كل ذلك في ذلك البيت الباريسي الذي كان يسكنه خالد الأول (زيان) بطل رواية ذاكرة الجسد، و هناك تأتيه لحظة اليقين و لكن بعد فوات الأوان: >>عندما وصلت البيت شعرت و أنا أدخله بهول الفاجعة، بصدمة الواقع الذي يدفعك تحت عجلات قطار ركبته بنية الحلم.

كان علي بدءاً أن أتوقف عن الركض قليلاً، أن أجلس لأفهم ما الذي أوصلني إلى هذا البيت، أنا الذي كنت أمزح الأدب، أكننت أمزح القدر دون علمي؟
(...) يوم قرأت ذلك الرسام (*).

وجدتني أتماهى معه في أمكنة كثيرة من تلك القصة. تمنيت أن أكرر حياته بما تستحق الإعادة من ذكاء.

و لكن من يتذكى مع المكتوب. المكتوب الذي بدأ بالنسبة لي بذلك الكتاب (**).

الذي لا يمكن أن تخرج من قراءته سالماً.

أمه جاءت اللعنة؟ أم من حياة؟ تلك المرأة التي كانت تحمل اسماً يعني عكسه (...)
أم ترى اللعنة تكمن في الجسور التي مازال أحدها معلقاً... <<(1).

(* ذلك الرسام هو خالد بن طوبال الأول بطل راوي رواية ذاكرة الجسد.
(**) ذلك الكتاب هو ذاكرة الجسد.

(1) عابر سرير، ص: 133-134.

لقد أيقن إذن أنه قد وصل إلى نهاية رحلة الوهم التي سيقع فيها ضحية للذكاء. فيخاطب نفسه تارة في لحظة السقوط إلى الهاوية >>عندما تولد فوق صخرة محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخسارات الشاهقة لفرط ارتفاع أحلامك، نحن

من تسلق جبال الوهم، و حمل أحلامه..شعاراته..مشاريعه..كتاباته..لوحاته،و صعد بها لاهثا حتى القمة،كيف تدرجنا بحمولتنا (...) نحو منحدرات الهزائم؟>> (1).

و يتحسر تارة أخرى على زيف أفعاله و مشاريعه بعد موت من أحبهم من رفقاء الدرب الواحد تلو الآخر و الذين كان آخرهم زيان فيخاطب نفسه >>في كل موت أنت أمام الموقف نفسه، كما كنت أمام أشياء أبيك (...) في غرفة نوم أبيك، ثم في بيت عبد الحق، و الآن أمام أشياء زيان، تفهم أنك تساوي أرخص من أي شيء تملكه>> (2).

ليعلق على عالم الوعي الممكن الذي عكف على تنميته و الذي جعل منه عالمه البديل لهذا العالم الواقعي، لكنه يكتشف زيف ذلك الوعي الممكن الذي شيده و آمن بتحقيقه، فيواصل ساخرا من جهده المهدور: >>تجمع حولك أشياء بديلة تسميها وطنا، تحيط نفسك بغرباء تسميهم أهلا، تنام في سرير عابرة تسميها حبيبة، تحمل في جيبك دفتر هاتف بأرقام كثيرة لأناس تسميهم أصدقاء، تبتكر أعيادا، و مناسبات، و عناوين، و عادات و مقهى ترتاده كما تزور قريبا.

أثناء تفصيلك لوطن بديل تصبح الغربية فضفاضة عليك (...) غربة كوطن و وطن كأنه غربة فالغربة يا رجل فاجعة يتم إدراكها على مراحل (...) و لن تكون هنا يومها لتعرف كم كنت غريبا قبل ذلك، و كم ستصبح منفيا بعد الآن>> (3).

و في لحظة إدراك نهائي لزيف وعيه بالعالم يقف خالد الثاني وحيدا في رواية عابر سرير بعد أن غادره زيان آخر رفاق الدرب تاركا له برد ذلك الموقع الانعزالي

(1) عابر سرير، ص: 135.

(2) نفسه، ص: 142.

(3) نفسه، ص: 143.

الانكسارات التي يحصيها رففته على امتداد الروايات الثلاث، و يكشفه بحماقتهم المشتركة التي لم يصارحه بها في حياته، فيخاطبه في رفق أخير بما يشبه اعتراف الجبناء >>الآن و قد أصبح كل شيء خلفك أنت أكثر حكمة من أي وقت مضى فقم و ارقص.

ارقص الآن لأن امرأة أحببتها خانتك معي .. و سنخونها معا.
لأن بيتنا لك قد صار لسواك.

لأن لوحات رسمتها ذهبت إلى يد لم تتوقعها.

لأن جسورا مجدتها تنكرت لك، و وطنا عشقته تخلى عنك.

لأن أشياء سخيفة احتقرتها ستعيش بعدك .

لأن حسان سيكون قريبا منك بعد الآن.

لأن أولاده الذين ربيتهم سقطوا في خندق الكراهية ، و لن يكونوا في جنازتك .

لأن قسنطينة التي عشقتها أشاحت عنك كما كانت الآلهة الإغريقية تزور عن رؤية الجثث<<(1). و في لحظة الانتشاء حيث تتساوى التعاسة و السعادة يعترف خالد بن طوبال بالهزيمة النهائية أمام مشهد تحول فيه و عيه الممكن بالعالم إلى الزيف و الاستحالة >>قررت الليلة أن آخذ إجازة من المآسي بكل ما يقتضيه الموقف من تطرف الحزن (...). رغبة في أن أعيش تعاسة خالصة ، أو السعادة مطلقة، أحب في الحالتين أن أدفع باللحظة إلى أقصاها ، أن أظهر حزني بكثير من بهارات الجنون، و توابل السخرية. أحب أن أجلس إلى مائدة الخسارات بكل ما يليق بها من احتفاء<<(2).

و بعدما استعرضنا مرحلة الفهم للنص الروائي المستغانمي في هذا الموقع الذي أتاح لنا في خطوته الأولى النظر داخليا لمسرح أحداث الروايات وفهمها عبر الرؤية من منظور الراوي ثم عبر مستويات الوعي الثلاثة من ممكن وقائم وزائف، مما مكننا من الإحاطة بالفهم الداخلي لتلك الرؤية الداخلية، أصبح الآن الطريق مفتوحا كي نتجه خارجا لتفسير ذلك الفهم الداخلي من خلال ربطه بما هو خارجي في مرحلة التفسير

(1) عابر سرير، ص: 279.

(2) نفسه، ص: 268.

النهائي و التي تعتبر آخر بنيات المنهج البنيوي التكويني الذي توسلناه في هذه الدراسة الرامية إلى كشف رؤية العالم في ثلاثية أحلام مستغانمي الروائية.

ثانيا: بنية التفسير الخارجي للجذليات النصية في رواية عابر سرير:

عندما استوفينا المواقع التي أرادت الكاتبة لشخصية البطل الراوي في ثلاثيتها، و التي ترى من خلالها هذا العالم، كان لا بد حسب التحليل البنيوي التكويني أن نطرح تساؤلا أخيرا مفاده أن هذه الظاهرة التي اكتشفناها عند أحلام مستغانمي (إرادة إحداث القطيعة مع واقع و عالم محددين، و التي جسدتها جدلية الارتباط و الفكاك) >> هل كانت ظاهرة فردية، أو على العكس من ذلك فعلا مرتبنا بالأحداث الاجتماعية و السياسية لتلك الفترة الزمنية؟ هل كان الأمر كذلك داخل التيارات الإيديولوجية للوعي الجماعي و كذا وسط الطبقة المثقفة؟ <<(1) .

و تبعا لهذا الاستقصاء فقد رأينا حسب قراءتنا أن أحلام مستغانمي أرادت من خلال جدلية الارتباط و الفكاك و ما تلتها من جذليات نصية لخصناها في ثنائيتي الولادة و العقم، و الاحتضار و البعث، أن تمرر لنا خطابا روائيا يستبطن رؤيتها لهذا العالم خارج النص الروائي و هو ما علينا بحثه في بنية التفسير هذه، أي أننا سنحاول هنا تأويل ذلك الفهم الداخلي للنص الروائي لنحوه مما أرادت الكاتبة أن نفهمه من نصها الروائي داخليا، إلى كيفية تفسيرنا نحن لهذا المنظور، أي أن نجد له فضاء تأويليا خارج إطاره النصي و كيف تتحول دلالاته عندما نخرجها من إطارها النصي إلى وجودها الخارجي الذي احتكت و تأثرت به الكاتبة، كي نحول ذلك المنظور النصي الداخلي إلى رؤية للعالم الخارجي تبلور موقفا واضحا إزاء كبريات القضايا التي أصرت الكاتبة على توجيه كاميرا الراوي إليها انطلاقا من المواقع التي اتخذها هذا الأخير من خلال كل شخصية رئيسية تقمصها.

(1)L.GOLDMANN : pour une sociologie du roman p :242.

1- تفسير جدلية الارتباط و الفكك :

عند قراءتنا لثلاثية أحلام مستغانمي ندرك بأن روايتي ذاكرة الجسد و فوضى الحواس لم تكونا سوى تطورا جدليا لمعطيات شخصية إشكالية محورية هي شخصية خالد بن طوبال التي أعادت أحلام مستغانمي زرعها في عملها الروائي، بعدما انتهى مصيرها إلى الانتحار عند مالك حداد، بحيث وجدناها في العالم الروائي لأحلام مستغانمي شخصيتان مستنسختان تتطور إحداهما عن الأخرى.

فالأولى هي تلك التي خاطبتنا رواية ذاكرة الجسد على لسانها، و قدمت لنا العالم الخارجي بمنظورها. و تجلى لنا عالمها الداخلي عندما أدخلتنا بصفتها الراوي البطل إلى أعماقها، أين وجدناها من الداخل تعاني إبطا وحسرة و تازما لا يقل حدة عما تعانيه من عذاب وجودي في عالمها الخارجي، كشخصية إشكالية تتبع معضلتها من مأس و طنية سرعان ما تحولت في أعماقها إلى أزمة وجودية تجاه الوطن و التاريخ و العالم بأسره، تطاردها كاللعنة إلى آخر نفس في هذه الرواية .

وتبدأ الشخصية المستنسخة الثانية لخالد بن طوبال في لعب دورها انطلاقا من الرواية الثانية فوضى الحواس أين تسجل أول ظهور لها كشخصية قناع اتخذت من لقب خالد بن طوبال اسما مستعارا لها بينما أحجمت عن كشف هويتها الاسمية الحقيقية و هو ما جعلنا مجبرين على التعامل معها حتى نهاية هذا العمل الروائي تحت اسم خالد الثاني و ما زاد غموض هذه الشخصية هو أنها لم تكن الراوي في رواية فوضى الحواس وإنما رويت لنا هذه الرواية على لسان و من أعماق شخصية "حياة" العشيقة المنشودة لخالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد، حيث نشهدها في موقعها الجديد في رواية فوضى الحواس شخصية مأزومة و إشكالية ترفض عالمها المفروض بالقوة و تسعى لا فتعال وضع جديد لعالم تحلم بلإنعتاق فيه، هناك أين ترسم ككاتبة ملامح بطل طالما حلمت به في رواياتها و قصصها، لتخلق له فيما بعد نموذجا في الواقع يفى لها بكل مواصفات بطلها المنتظر، فيمدها بكل المعاني التي افتقدتها في عالمها .

لكأنه بطلها الورقي خرج لتوه من قصصها ليحتضنها في هذا العالم و واقعه الموحش، بل و يصرح لها أكثر من ذلك بأنه خالد بن طوبال الذي يلتف في غموضه الذي ألهبها شوقا و فضولا لاستكناها، لينهي الرواية بلعبة الظهور و التواري التي جعلت منه شخصية متسامية في نظر حياة التي ظهرت في موقع حائر و متذبذب يتقاذفها عالما الواقع و الحلم، فكانت بحق الشخصية الإشكالية المأزومة، و هو مصير كل من تروى الرواية من داخله و بلسانه عند أحلام مستغانمي فكانت حياة تكشف لنا في كل حوار ذاتي، أو انكسار داخلي عن جانب مظلم من مأساتها الوجودية التي انتهت بعودتها منكسرة إلى واقعها، فتقرر الاستسلام و الاستجابة و الرضوخ للقوانين المفروضة في عالم الواقع و تدعن لسلطان الجهل الذي أصبح في النهاية نعمة قد تنجيها من فجاج عالمها التجريدي و وصفة شفائها من انكساراتها المتتالية هناك، لتنتهي هذه الرواية بعودتها النهائية إلى الواقع، و التسليم به، فيما يختفي البطل المقنع خالد بن طوبال الثاني من حياتها تزامنا مع مقتل بوضياف، متبخرا من عالمها كما يتبخر الحلم عند الاستفاقة منه على صخب الواقع المتصادم.

لكن مع رواية عابر سرير تأتينا طول متعددة ومعطيات جديدة لجداية الارتباط والفاكك إزاء هذا العالم، حيث تفك عقدة القارئ الذي غادر رواية فوضى الحواس دون أن يشفي غليله من الإحاطة بكل التفاصيل عن شخصية ذلك النبي المتواري الذي يتمظهر لحياة في عالمها و حلمها على السواء، ذلك الفارس اللغز الملتحف بقناع خالد بن طوبال و الرفض إمطة اللثام عن حقيقته، و هويته التي لم نعرف حولها في رواية فوضى الحواس سوى مهنته كمصور صحفي.

و ما تلبث هذه الإشكالية أن تحل جزئيا مع الرواية الأخيرة عابر سرير التي تروى على لسان هذا البطل المقنع، عندما أدخلنا إلى أعماقه و أنظرنا للعالم بمنظوره، و مثل مصير كل رواة أحلام مستغانمي إذ لم يكن هذا الأخير اقل تأزما و مأساوية من نظيره في روايتي ذاكرة الجسد و فوضى الحواس، بل أكثر من ذلك ظهر حاملا لهوموم و هموم سابقه، و لا ينهي هذه الرحلة الروائية إلا محملا بمأساة وطن و أحلام خالد بن طوبال الأول (زيان)، و جثته في صندوق عائدا بكل ذلك الحمل إلى الوطن.

فيضطلع هذا البطل و دون أن يكشف بعد عن اسمه بحمل أوزار هذا الزمن الرديء، وأوجاع هذا الوطن الجريح الذي راح يجسد أشجانه عقدة عقدة، ويعبر ممراته جسرا جسرا. منهيًا بذلك حقبة من المأساة، ومفتتحًا عهدًا جديدًا في سيرة تاريخ هذا الوطن. فالجسر الذي مدته الكاتبة بين ضفتي الارتباط و الفكاك هو الذي تريد العبور به من عهد قد ولى إلى عهد قادم حيث تحل هذه الجدلية بمجرد اكتشافنا لشخصية خالد الثاني حينما عاملتها أحلام مستغانمي كراوي في رواية عابر سرير. هناك أين تتجلى لنا هذه الجدلية التي كرسست في الروايتين السابقتين كل ملامح القطيعة و الإغتراب، بملامح قد تعاكس هذا الطرح تماما.

ذلك أنه بعد الفكاك العسير مع كل معالم الوطن و العالم الواقعي، يكتشف خالد بن طوبال بأن اغترابه ذاك لم يكن يكرس الغربة بقدر ما عزز إصراره على الارتباط الداخلي بوطنه و هنا نفهم لماذا كان يصر على مقولة: <>أنا لا أسكن هذه المدينة، إنها هي التي تسكنني<>⁽¹⁾ و ذلك ليقينه التام بقدم مرحلة جديدة و وثوقه بحتمية تحول الارتباط بعد فترة كانت دوما مؤقتة من الفكاك، إلى توحيد لا فكاك بعده، و هو ما جسده ذلك المصور الصحفي في شخص خالد بن طوبال الثاني الراوي/البطل في رواية عابر سرير الذي تقاسم ذلك اللقب مع زيان في الروايتين السابقتين، لكن كيف تم ذلك التحول؟ لقد تبين لنا أن ما تصرح به الروايتان الأولى و الثانية في كل تفاصيلهما، و ما تراه بقية الشخصيات الروائية حول خالد بن طوبال غير ما يراه و يعلق به هو على نفسه، سواء كان كلامه على لسان خالد بن طوبال الأول زيان، أو خالد بن طوبال الثاني المصور الصحفي حينما يلتقيان، و يتوحدان في نهاية رواية عابر سرير أين يتكلمان أخيرا بصوت موحد هو صوت خالد بن طوبال المطلق، الذي لا يتمنى و لا يحس أن هذا الزمن هو زمنه، و هذا المكان هو مكانه، و هذا الوطن هو وطنه فحسب بل إنه يرى و يصر أكثر من ذلك على أن تلك العناصر هي ثوابت قائمة فيه، و هي وإن مثلت عبر الروايات الثلاث مصدر أزمته و مأساته في عالمه، فإن هذه الأزمنة في الوقت ذاته هي الأكسجين الذي يتنفسه كمواطن جزائري مسكون عبر التاريخ بحمل قضية تفوق وجوده

⁽¹⁾ذاكرة الجسد، ص: 450.

الأنبياء بكثير، قضية تتعلق دوماً بمصير شعب، أو أمة، أو وطن يعاني تجاههم أزمة هوية، أو حرية، أو انتماء. وبالتالي فإن عناصر الزمان، والمكان، والوطن هي ثوابت ماثلة فيه وليست عناصر مرتبطة به فحسب كما كان عليه الأمر قبل الفكاك. وهو ما يدعونا إلى مراجعة مصطلح الارتباط الذي لا يعدو أن يكون علاقة تتم بيننا وبين شيء ما كنا منفصلين عنه قبل ذلك، فضلاً عن أن الارتباط في مدلوله لا يحدث إلا بين عنصرين كانا منفصلين سابقاً، وبالتالي فهو حامل لخلفية، الفكاك السابقة عليه، وهو ما يفسر هشاشة مفهوم الارتباط وطابعها المؤقت، بينما عملية المثول، أو الحلول في الذات كما يشير إليها الاصطلاح الصوفي تمثل التوحد الأزلي والأبدي حد الاندماج بين الذوات وهو مضمون كلام خالد الثاني عندما خاطب قسنطينة عند موت زيان >> لا تسأليه عن اسمه، حيث ما حل كان اسمه "القسنطيني"، و الآن وقد حل فيك امنحي اسمه لصخرة أو شجرة... <<⁽¹⁾، وهذا هو الأساس الحقيقي لجدلية الارتباط والفكاك، وهي الخلفية الحقيقية للتوحد القائم بين بطل أحلام مستغانمي وقضيته، وذلك التوحد هو المعنى الحقيقي لعبارة خالد بن طوبال >> أنا لا أسكن هذه المدينة، إنها هي التي تسكنني <<⁽²⁾ التي تحدد بشكل نهائي طبيعة العلاقة القائمة بين خالد بن طوبال ووطنه.

2- تفسير جدلية العقم والولادة:

إذا كان الارتباط بالواقع قد جاء مخفوفاً في النص الروائي المستغانمي بكل دلالات اليأس والإحباط والانكسار، يوازيه خرس تام لهذا العالم الأصم تجاه النداءات المتكررة والملحة لأبطال يعانون مرضاً وجودياً، وأزمة انتماء عزلتهم عن عالمهم الذي ارتبط به مصيرهم المشترك، ومآلهم المحتوم بالقوة، وبالتالي لم يكن وجودهم فيه سوى عبثاً على امتداد ذلك التنافر بينهم وبين عالم التسليم والرداءة الذي أعلنوا التمرد على قوانينه القاهرة منذ بداية رحلتهم فيه، مما يوحي بجو من العقم على جميع الأصعدة، لذا قد نفهم أخيراً لماذا قدمت لنا أحلام مستغانمي في روايتها الأولتين بطلين عقيمين بدورهما، وكأنهما يرفضان منحه جيلاً يستحق العيش فيه أو أولاداً يشبهونه.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 318.

(2) نفسه، ص: 450.

فالبطل الأول خالد بن طوبال رجل يناهز الخمسين جعل العقم في الحياة اختياراً في رحلته على أن يستسلم أو يشبه الآخرين في حياتهم، و بالتالي فقد كانت لإرادته في هذا العقم دوراً هاماً في تحديد موقعه المتمرد الذي يقول فيه: <<أنا ذو العاهة الآخر (...). أنا أحذب نوتردام الآخر>> (1).

و يؤكد عقمه في هذا الزمن بقوله: <<لم أكن مجرماً.. و لا مغامراً، و لا كافراً.. و لا كاذباً.. و لا سكيراً.. و لا خائناً.. و لا حتى زانياً، لم تكن لي زوجة، و لا سرير شرعي (...). خمسون سنة، من الوحدة، نصفها تماماً يمكن أن اسميه السنوات المعطوبة تلك التي قضيتها بذراع واحدة، مشوه الجسد و الأحلام>> (2).

و إزاء هذا العقم الذي يعانیه في واقعه، كان عليه أن يجد بديلاً في ذاته يحقق لنفسه فيه الخصب لحياته، و النماء لأحلامه.

و ذلك ما أتاحت له موهبته التعبيرية كفن تشكيلي يرسم أحلامه لوحات يعيش وسطها، يحاورها، ينعنعتها بأسماء كما لو كانت مخلوقات من صلبه، طالما عوضته عن وضعه المعطوب و العقيم في العالم <<كان داخلي شيء لا ينام، شيء يواصل الرسم دائماً و كأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة حيث سأعيش لأيام رجلاً عادياً بذراعين، أو بالأحرى رجلاً فوق العادة>> (3).

و من هنا يمكننا القول بأن البديل الذي عوضه عن عقمه جعله يبدو في أخصب فصوله إلى درجة أصبح يشعر فيها بأنه إنسان كامل.

إنه الفن الذي كان ينتشله كل مرة من أحوال الرداءة و الانحطاط اللذان طالما ساوراه في أحلك اللحظات: <<لقد أنقذتني تلك اللوحات من الانهيار، كان لا بد أن أرسمها لأخرج من المطبات الجنونية (...). كنت قد فقدت كثيراً من وزني و لكن لم يكن ذلك يعنيني (...). كنت أعتقد أن ما خسرت من وزن في أيام هو الذي ربحت من مجد إلى الأبد>> (1). إذن فقد أوصله فنه إلى سدة النجاح الأبدي الذي يحق له الآن أن يفخر به

(1) ذاكرة الجسد، ص: 343.

(2) - نفسه، ص: 375.

(3) - نفسه، ص: 86.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 219.

أمام الملامنا افتتاح موسم الخصب و العطاء>>ها أنا أكبر الرسامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق (...). ها أنا ظاهرة فنية، كيف لا و قدر ذي العاهة أن يكون جبارا و لو بفنه>>(2). ليكون الرسم هو التعويض الحقيقي لكل ما يتفوق به الآخرون عليه و ينجب فيه ما لم ينجبه على السرير>>في النهاية لم يكن السرير مساحة للذاتي و لا لطقوس جنوني،وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى خشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي >>(3).

لكن ما عسى هذه المساحة البيضاء أن تجعل منه في آخر المطاف؟>>فالذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق لا بد أن يكون إليها أو بغير مهنته ، تراني إله؟>>(4). و لأن الإله هو مصدر الخلق و الخصب و النماء،فهو ما أراد خالد بن طوبال في هذه الرواية أن يمثله في الخلق و العطاء الفني،و بإمكاننا القول بأن عقم خالد في عالم الواقع جعله يستجدي موهبته الفنية في أن يكون أخصب الناس بل أكثر من ذلك أن يصبح مصدرا للخلق تماما كالإله و إذا علمنا أن اللوحات التي رسمها خالد بن طوبال كانت تمثل جسورا فإن الجسر هو الذي عبر به في الجدلية السابقة: من الارتباط إلى الفكك،و من عهد قد ولى إلى عهد جديد و ها هو يرسمه في هذه

الجدلية أيضا ناشدا به نفس العبور،لكن هذه المرة من العقم إلى الخصب.و إذا ربطنا هذه الجدلية بسابقتها نقول بأننا بصدد عبور من مرحلة العقم التي ولت إلى مرحلة الخصب التي يتطلع إليها.و على خلاف خالد يبدو عقم البطلة الرواية حياة في الرواية الثانية فوضى الحواس عقم مرضيا مرض هذا العالم الذي سلبها خصب الرحم و نعمة الخلف على أرضه،لكن ما لم نكن نتوقعه كرد فعل لها هو استراحتها لهذا الوضع كونها امرأة لا تشبه معشر النساء،و لا تحب مجالستنهن،فتتعامل مع عالمها بنفس البرود و عدم الاكتراث اللذين تعامل بهما أهلها،حيث نجدها تتعاطى عبثا كل الوصفات التقليدية،و

(2) نفسه،ص:72.

(3) نفسه،ص:400.

(4) نفسه،ص:207.

تمارس شتى الطقوس المعتقد بها للشفاء من هذا العقم، مع علمها المسبق و يقينها المطلق أن لا جدوى من ذلك، و مع ذلك نجدها تنصاع لوصفات أمها دون تقبل منها لتلك الترهات التي تقول فيها ساخرة: <<لا أذكر كم من كميات أكلت من هذه الطمينة (...)>> دون أن أتساءل مثل اليوم أكانت أمي تعدها لي كل فترة بنية تغذيته أم بنية، استدرج القدر كي تحل البركات في هذا البيت، و تسعد يوما بتقديم طميتها لضيوف سيأتون ليطمئنا إلي.. و إلى حفيدها>> (1). و تقول في تهكم صريح من هذا الوضع <<لم أعد أذكركم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة، و كم من أضرحة الأولياء أجبرتني أمي على التبرك بها. سنتان و أنا أرافقها دون اقتناع، و حتى دون رغبة حقيقية في الشفاء من عقمي>> (2). و في مقام آخر تعود فيه أمها من الحج تقول حياة: <<أما أمي فقد حملتني بعض ما أحضرت لي من هداياها و على رأسها ماء زمزم الذي تعودت أن تأتي به في كل حجة تحسبا لذلك اليوم الذي قد أحبل فيه (...)>> و في انتظار ذلك أنا حبلى بذلك الرجل إنه الشيء الوحيد الذي يكبر داخلي كل يوم>> (3). كان هذا هو الحمل الذي تحبل به حياة، و به ترد على تلك الترهات التي تطاردها بها أمها في "عالم الواقع" الذي ترد عليه بكل جرأة بكونها في هذا الوضع

العقيم على أرضه هي في حال أفضل، و أن ما يحل محل المولود بداخلها هو رجل وهمي تخيلته و وجدت له مرادفا في عالم الواقع، رجل يغذي أحلامها بالتمرد و الفكاك من هذا العالم الذي انقطع عنه و غادره، فتنبعه بمشيئتها في رحلة كادت أن تنتهي بهروب تام من الواقع لو لا أن أحداث هذا الأخير و مفاجآته الغير سارة كانت ترصد حركتها لتضع حدا لأحلام هذه الشخصية و تعيدها قسرا إلى واقعها الذي أمضت معه في آخر هذه الرواية هدنة الانهزام التي كان أهم بند فيها أن تعود عودة نهائية إلى عالم الواقع كامرأة عادية بعائلة و بيت.

(1) فوضى الحواس، ص: 274.

(2) نفسه، ص: 275.

(3) نفسه، ص: 219.

و لما أيقن خالد الثاني أن لحظة الولادة التي انتظرها طويلا من حياة قد حانت تحول خطابه من اليأس من الولادة إلى الإصرار على إنجاز هذه الولادة لأنها ليست ككل الولادات، إنها ولادة تخرج من صلب العقم، كما تخرج الحياة من صلب الموت: >>كنت أراها تكفن جثة حبيب في رواية، بذلك القدر من العناية، كما تلف الأم رضيعا بعد حمامه الأول.

عندما تقول امرأة عاقر "في حياة الكاتب تتناسل الكتب"، هي حتما تعني "تتناسل الجثث" و أنا كنت أريدها أن تحبل مني، أن أقيم في أحشائها خشية أن أنتهي جثة في كتاب. كنت مع كل نشوة أنصب لغة صارخا "بها أحبلي.. إنها هنيهة الإخصاب".
و كانت شفتاي تلعقان لثما دمع العقم المنحدر على خديها مدرارا كأنه اعتذار >>⁽³⁾.

عندما نتوقف عند هذا الخطاب يعود بنا شريط الأبطال العقمين في الروايتين السابقتين في ومضة ارتجاعية Flash-Back، لقصة عقم كل واحد منهم، لنجمع في نهاية الثلاثية مظهرات هذه الميزة التي لاحقتهم على امتداد النص الروائي في محاولة لإيجاد تفسير لها بوصولنا إلى رواية عابر سرير. فإذا كان البطل الأول في رواية ذاكرة الجسد قد فضل أن يبقى دون زوجة و لا أولاد، و اختار ذلك العقم منفى إراديا له خاصة عندما غادرت حياة عالمه و التحقت بجحافل الرداءة في عالم الواقع لتقوم هذه الأخيرة ببطولة رواية فوضى الحواس التي كرس عقمها المرضي الذي لم تأبه به و راحت تختلق في أحشائها جنين رجل رسمت ملامحه على أوراق قصصها ليتجسد لها في الواقع، و يتلقب بخالد بن طوبال الذي سميناه في هذا التحليل خالد الثاني الذي اكتشف عقمها كما اكتشف ساديتها في استهدافها إياه كتابة. فانبرى لها في رواية عابر سرير بمهمة مستحيلة تحدى فيها عقمها، و عقم خالد بن طوبال الذي يحمل لقبه الآن، حينما آلى على نفسه أن يخصب رحمها العاقر و يخلصها و خالد بن طوبال من هذه العقدة لأنه في هذه الرواية الثالثة بطل خصب ولود و ليس عاقرا، بل متعاقرا مع كل النساء اللاتي عاشرن حتى إذا تعلق الأمر بزوجه التي كان يفرض عليها حبوب منع الحمل، لكنه مع حياة قرر أن ينجب، و ألا يكون ولده إلا من هذه المرأة العاقر، و هي لحظة الولادة التي حرمانا منها طيلة

⁽³⁾ عابر سرير، ص: 20.

الروائيتين السابقتين، و لفرط هوسه بالخصب راح هذا البطل يفسر تصميمه على الإنجاب: <<... بسبب عقدة يتمي كنت مهوسا ببطون النساء و صدورهن، دائم البحث عن رحم أتمنه على طفلي. هي كانت كفينوس لها غضاضة بطن لم ينجب، حزن نساء يدارين بحياء فاجعة الخواء، في كل تطابق معها كنت أصلي لآلهة الإخصاب كي تحرر أنوثتها المغتصبة في أسرة العسكر.

ذات مرة قلت لها مازحا أنت لن تحبلي من سواي...>>⁽¹⁾.

و بعد أن أخذ قراره التعجيزي ذلك يواصل خالد الثاني رواية قصة شخصيته الخصبية مع حياة التي انفتحت لها فجأة شهيته في الإنجاب و داهمته معها أحاسيس غير مسبوقة: <<أحاسيس لم أعرفها مع زوجتي التي كنت لسنوات أفرض عليها تناول حبوب منع الحمل، مهوسا بخوفي أن أغتال فتكرر في طفلي مأساتي .

فكرة أن أترك ابني يتيما كانت تعذبني، حتى أنني في الفترة التي تلت اغتيال عبد الحق كنت أستيقض مذعورا كما على صوت بكاء رضيع.

مع حياة اكتشفت أن الأبوة فعل حب، و هي التي لم أحلم بالإنجاب من سواها، كان لي معها دوما "حمل كاذب".

لكننا إن لم نكن ننجب من حمل كاذب فإننا نجهضه، بل كل إجهاض ليس سوى نتيجة حمل تم خارج رحم المنطق، و ما خلقت الروايات إلا لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموقودة>>⁽¹⁾.

إن عبارات - "إن لم نكن ننجب من حمل كاذب فإننا نجهضه"

- "بل كل إجهاض ليس سوى نتيجة حمل تم خارج المنطق"

- "ما خلق الروايات إلا لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموقودة "

تؤسس لخطاب نابع من صلب معاناة المجتمع الجزائري الذي اقتنع تدريجيا بالعقم الذي أصبح يتسلل إلى نفوس أفراد، و أفضليته على ولادة قد يتبعها يتم في تلك العشرية السوداء، إنها عقدة لم نكن لنتجاوزها سوى بالحلم حتى و إن كان كاذبا.

⁽¹⁾ عابر سرير، ص: 198.

⁽¹⁾ نفسه، ص: 21.

لذلك تصر العبارتين الأولى و الثانية في الخطاب الأخير على الإيمان بالحلم الكاذب بدل إجهاضه لأن في لحظة اليأس التام لن نجد سواه ليخرجنا من سوداوية الأزمة.

و تذهب الكاتبة أبعد من ذلك إلى استنهاض الأحلام المؤودة لهذا الشعب إنه حق آخر في تحقيق الحلم حرمة منه سنوات الأزمة التي و أدت أحلامه الجميلة الواحد تلو الآخر. و هنا يأتي دور الروائي الذي تمثل الكاتبة أحد نماذجه كمتقف أن له أن يقول كلمته عندما أوصدت أبواب التفاؤل بإيجاد حل لمعاناة شعبه.

و هو ما تضمنته الجملة الأخيرة في الخطاب الأخير التي جاءت لتحدد موقع الرواية و دورها في هذا الوضع الحالك كمقبرة للأحلام المؤودة لهذا الشعب فتحدث هنا بضمير الجمع "أحلامنا" و هو ما يؤكد تحدثها على لسان الشعب الجزائري لا ككاتبة بل كفرد يعايش مأساة مجتمعه، و إذا كانت هنا من أولئك الروائيين الذين يمنحوننا مقبرة أحلامنا المؤودة في شكل كتاب، فإننا بفتح هذا الكتاب سنقرأ تلك الأحلام المبنوثة فيه لنستنهضها تارة و نعتبر منها مستقبلا تارة أخرى، أو لنطالع فيها تاريخا لما كان يختلج في الضمير الجمعي لهذا الشعب من آمال و أحلام و تصورات لمستقبله قبل أن يدفنها كل فرد في خلد بعد أن اكتسحتها رواسب الفجائع المتتالية في تلك الحقبة الحالكة، لذا لم يكن مصير تلك الأحلام إلا الود، و لم تكن الروايات فيها سوى حافظات صور تستشهد تاريخ مأساة هذا الشعب في الفترة التي خرجت فيها تلك الروايات إلى الوجود. (1993-2003).

و لم تأت روايات أحلام مستغانمي في هذه الفترة إلا لتصور، لترسم، لتسرد يوميات حقبتها الزمنية، لذلك لم يكن من المصادفة على الإطلاق أن يأتي البطل الراوي الأول في رواية ذاكرة الجسد خالد بن طوبال رساما يؤرخ بريشته أشكال معانات وطنه. وأن تأتي البطلة الثانية حياة في رواية فوضى الحواس كاتبة تسجل و تدون أحلام فرد من أفراد هذا المجتمع المغبون في زمن رديء. وأن يأتي البطل الثالث في رواية عابر سرير مصورا صحفيا يلتقط صوراً حية كشهادة عن رداءة هذا الزمن، كدليل على أن ما دأب أبطال أحلام مستغانمي على تصويره في مواهبهم الإبداعية (الرسم-الكتابة-

التصوير) كان هو الخلف الذي يعوضهم عن عقمهم، بل إن ما صوره كل منهم كان هو العالم الخصب الذي يجعل منهم منابع للخلق و الولادة التي رفضوها في هذا العالم الذي لم ينقل عنهم سوى البشاعة و الترددي، فانفرد كل منهم بمتعة الخصب و الخلق في عالمه الخاص، و هو ما يلخصه هذا المشهد في رواية عابر سرير حينما خاطبنا البطل خالد الثاني: >>عندما امتلأ الفيلم بالصور فاجأني إحساس بالأبوة، كأن آلة التصوير التي كانت رفيقة حياتي غدت أنثى تحمل في أحشائها

أولادي <<⁽¹⁾. و عند خروج هذه الصورة ندرك أن هذا المولود هو الحامل لجينات العبور من مرحلة الرداءة و الأزمة إلى مرحلة العهد القادم المعتبر من كبوات تاريخه، فتصبح الصورة رواية لحقبة مأساوية قد مرت من هنا مخلفة آثارها الدامية في الذاكرة الجماعية، و لفرط التماهي بين الرواية و الصورة المعبر عنها، لا نعود ندري حقيقة، أنحن نحاور الصورة في هذه الرواية، أم الرواية في هذه الصورة: >>كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها عن قرب عريضة، و بمنطق الصورة التي تلتقطها آلة التصوير معكوسة و لا تعود إلى وجهها الحقيقي إلا بعد ما يتم تظهيرها في مخبر، يلزمني تقبل فكرة أن يكون كل شيء يولد مقلوبا، و أن الناس الذين نراهم معكوسين هم كذلك، لأننا التقينا بهم قبل أن تتكفل الحياة بقلب حقيقتهم في مختبر تظهير البشر. إنهم أفلام محروقة أنلفتها فاجعة الضوء، و لا جدوى من الإحتفاض بهم لقد ولدوا موتى <<⁽¹⁾. و من المعروف أن الضوء لا يفجع إلا من كان في ظلام دامس، و هذه النقطة هي ما تستحق أن نتوقف عندها في هذا التفسير.

3- تفسير جدلية الاحتضار و البعث:

أ- في ثنائية الظلام و الضوء:

و هنا بالذات ندرك قيمة الظلام و الضوء الضروريين لميلاد الصورة لذلك نجد في رواية عابر سرير بطلا مفتتنا بالسواد و باحثا عنه، لأنه مصور يدرك أنه بعيدا عن

(1) عابر سرير، ص: 197.

(1) عابر سرير، ص: 21.

الضوء يمكن استيلاء صور ناصعة الوضوح، و هو الضوء الذي ينشده البطل من وراء بحثه عن اللون الأسود لأنه مدرك بأن الضوء الذي يتوج الصورة الواضحة بعد خروجها من المخبر هو نفسه الذي قد يذهب بنورها إن هي تعرضت له قبل التحميض عندما كانت في شريط الصور الذي لم يكن في الروايتين السابقتين سوى شريط الذكريات و المناظر التي يخفيها كل جزائري بين جنباته عن مرحلة الظلام و الظلامية و لم يكن لأي فرد أن يخرجها للنور كتعبير حي عما عاشه فيها في أصدق صورة كما يفعله عباقرة الأمة من كتاب و مبدعين يعبرون بالصورة التي لو أحسن عامة المجتمع إخراجها في أصدق صورة كما يفعله أولئك المبدعون لفعلوا.

لذا كانت أحلام مستغانمي ناطق حال باسم من لم يسعفه التعبير على إخراج تلك الصورة من ظلمات الكتب إلى نور البوح و المكاشفة بالحقيقة.
و لهذا السبب نفسه ن

مهمته استخراج نضاعة ضوء الصورة من رحم الظلمة و السواد إلى نور المكاشفة و الإعلام.

فالخير للصورة أن تولد في السواد بعيدا عن الضوء، و الخير لها أيضا ألا يشوبها سواد إلا ما صورته بداخلها.

فالسواد و البياض كلاهما نعمة و نقمة في الوقت ذاته و كلاهما يصبح عقما و موتا و حرقا للصورة و شريطها إذا حل أحدهما محل الآخر، أو تداخل توقيتهما في الترتيب الزمني، و لكي لا يخرج المولود المرتقب من صلبهما مشوها، يكون لزاما إدراك و مراعاة لحظات التزامن لكليهما، و تعاقب كل منهما في مهمته لحياة ذلك المولود كامل أطوار الولادة، و واضح المعالم التي سيسطع بها لحظة خروجه إلى النور مستقبلا: «فتلك اللحظة الغامضة الخاطفة التي يتقاطع فيها الظل و الضوء ليضعا صورة تعادل في معجزتها اصطياد هنيهة الإخصاب بين رجل و امرأة»⁽¹⁾

و هو ما لم يحدث في صورة الجزائر في العشرية الأخيرة التي كانت مقصد أحلام مستغانمي من كلامها عن الظلمة و الضوء، لكأن ما خلفته تلك المظلمة من مأس

⁽¹⁾ عابر سريير ص: 197-198.

كان نتيجة تسرعنا في إخراج شريط الديمقراطية المبكرة إلى النور قبل إنضاجه، فكان مصيره الحرق و ثمنه باهضا و دمويا دموية تلك الصورة التي حملتها إلينا رواية عابر سرير عن مجزرة الحطاطبة، و هي الصورة التي نال بها الراوي البطل خالد الثاني المصور الفوتوغرافي الجائزة الأولى في مسابقة للصور في باريس.

ب-في الصورة الصفقة:

و هي الصورة التي أخرجها الجزائري للعالم بشكل أو بآخر و التي يريدنا الآخر، و يشجع بكل الجوائز و الحوافز على اصطيد الأكثر بشاعة و دموية التي أصرت الكاتبة من خلالها أن تشهد التاريخ و العالم على تلك العشرية السوداء، و أن تتمثل بمجازر بعينها (الحطاطبة) بل و أن تحقق صورة تلك المجزرة اقتناع العالم بحقيقة ما يجري في الجزائر مما أهل تلك الصورة لأن تكون الصورة الصفقة: <>ليست أخلاق المروءة بل أخلاق الصورة هي التي تجعل المصور يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك في محاولة إلقاء القبض على لحظة الموت الفوتوغرافي، بإمكان المصور القناص مواصلة إطلاق فلاشاته على الجثث بحثا عن الصورة الصفقة>> (1).

ثم تأتي الصفقة، و هي الصورة التي تمثل ذلك المولود المنتظر من رحم المأساة الذي جاءت صورته الملتقطة كمثل حي على حقيقة الوضع في الجزائر، و في هناك أريد للجزائر أن تكون مثلما أرادوا هم، لا كما أرادت هي على حد تعبير الراوي خالد الثاني صاحب الصورة الفائزة حينما يخاطب نفسه <>أنت متورط في تغذية عالم نهم للجثث، مولع بالضحايا و كل أنواع الموت الغريب في بشاعته.

إنهم يريدون صورا بدم ساخن مما يجعلك دائم الخوف على صورك أن تبرد أن يتخثر دمها و يجمد قبل أن ترسلها إلى هناك حيث من حنفية المآسي تتدفق صور الإفناء البشري>> (2).

(1) عابر سرير، ص: 28.

(2) نفسه، ص: 31-32.

لكن ما عساها تكون تلك الصورة الصفقة التي نالت رضى الآخر و التي أشفت غليله أخيرا بعدما بحث عنها بكل الوسائل لترويج صورة الجزائر التي أرادها، ليتوجها بالجائزة الأولى؟

و هنا يتوقف الراوي خالد الثاني أمام هذه الصورة المأساة ليسألها لكن دون رغبة منه في سماع إجابتها لأن صمت روعها الدفين تقصر دونه كل اللغات. ذلك أنه حين خاطب الصورة الصامته كان يعلم أن صخب الصمت فيها يلغي الحاجة إلى الكلام لأنه يحمل أكثر من إجابة على تساؤله. و هنا يكون تساؤله قاصرا أمام زخم الإجابات التي تضيق بها الصورة و تضيق عنها بلاغة التعبير.

يقول الراوي في صورته <<كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهول، ماذا تراه رأى ذلك الصغير ليكون أكثر حزنا من أن يبكي، لقد أطبق الصمت على فمه، و لا لغة إلا في نظرات عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنهما تنظران إلى شيء يراه وحده حتى أنه لم ينتبه لجثة كلبه الذي سممه الإرهابيون ليضمنوا عدم نباحه، و الملقاة على مقربة منه (...). كان يجلس و هو يضم ركبتيه الصغيرتين إلى صدره. ربما خوفا، أو خجلا، لأنه تبول في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السرير، مازالت الآثار واضحة على سرواله البانس هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لا يعرف كيف يفك طلاسمها لأنه لم يتعلم القراءة بعد، و لأنه لم يغادر مخبأه فهو لن يعرف بدم من بالتحديد وقع القتل جرائمهم بكلمات كتبت بخط عربي رديء و بحروف مازال يسيل من بعضها الدم الساخن، أدم أمه أو أبيه، أو بدم أحد إخوته؟>>⁽¹⁾.

إنها صورة حية بتوابل جزائرية مائة بالمائة، فالصورة تمثل الجزائر و المذبحة أهلها جزائريون، و منفذوها جزائريون، و مصورها جزائري أيضا.

و هل غير هذا أراد الآخر كي يستوفي شروط الصورة الناجحة التي تستحق جائزته و هي العناصر التي اجتمعت في هذه الصورة لتمثل المشهد الذي يختزل في فضاعته مأساة عشرية كاملة. مشهد بديكور جزائري خالص، يحمل من المرارة ما يحمل من جرأة البوح، و هذا البوح هو ما افتكت به الكاتبة و بطلها الذي نال جائزة الصورة

(1) عابر سرير، ص 31-32

زمام الخطاب من بين أيدي وسائل الإعلام الأجنبية التي حلت محل الجزائري لفترة طويلة و تحدثت عن لسانه بما تعلم و لا تعلم، و أن لها الآن أن تصمت لما بدأ الجزائري بالبوح .

ج-في خطاب الصورة الروائية:

أمام تفاقم الأزمة ، و تكالب وسائل الإعلام الأجنبية و صمت الساحة الثقافية و الإعلامية، و شلل حركة المثقف الجزائري، تكلمت أحلام مستغانمي نيابة عن كل هؤلاء كمثقف سرى و عيه بالأزمة و خلفياتها في كل أوصاله فخرج عن صمته ليخترق صوته كل تلك المهازل التي تحاك هنا و هناك، و القى بشهادته للتاريخ بلسان الجزائري ابن الأزمة.

فأرسلت الكاتبة خطابها الروائي الممتد زمنيا بين 1993 و 2003. تاريخي أول رواية و آخر رواية في الثلاثية التي قالت فيها كلمة المثقف الجريء المنبثقة من رحم الأزمة، في وقت كان لا خطاب إلا خطاب الآخر، و لا كلمة إلا كلمته، و لا حقيقة إلا ما يقدمه هو من حقائق عن أزمة الجزائر فاحتكر في مرحلة ضعفها و صمتها زمام التعبير عن الوضع، و ألقى الستار بذلك على ماضي الجزائر الذي كان له حصة الأسد في الإجرام فيه، و حاضرها الذي يعيث فيه فسادا و يشوه صورته كما يريد، فيخلط المشهد الدرامي بين قتيل و قاتل في انتظار أن يهتبل أول فرصة موالية كي يحددهما على طريقته ليرهن مستقبل شعب أنهكته الأزمات.

فاستغل هذه المرحلة العصبية و لحظة الصمت الإعلامي، و الكتابي، و الإبداعي عندما خرس الكتاب و جفت أرحام المطابع و الأقلام مصغية في عجز و استكان لما يقوله الآخر عن الوضع مستسلمين لمنطقه الذي يدير أبناء الجزائر دواليب معزوفته على الإيقاع الذي لا يطرب لسواه.

فيخرس الجزائري كما أريد له، و يعقم كما أريد له، و يموت كما أراد له الآخر هناك. و من صميم هذا الصمت المطبق و الموات الشامل على جميع الأصعدة، تكلمت أحلام مستغانمي متمثلة صوت من أراد أن يخرج ما يتأجج في صدره و أعجزته الكلمات، و يصرح بما يعتمل في و عي من عايش الأزمة فأعوزه البيان.

لقد قالت ما كان يختلج في ذهن المجتمع الجزائري، الذي كان يدفعها غبنة إلى الكتابة، فأرسلت في تلك العشرية خطابا، روائيا في ثلاثية شكلت في تآزر بنياتها النصية، و الإشارية، و الأيديولوجية، المتشعبة في أعماق الراهن الجزائري بكل أبعاده، جدارا يقف في مواجهة خطاب الآخر. خطاب شاهد على الأحداث، لا خطاب أجنبي يحرك خيوط لعبة الدمى المتحركة عن بعد ثم يعلق عليها عن نوايا مسبقة و مواقف جاهزة.

فمن صلب العقم و الجفاف و الموات الإعلامي و الثقافي و الإبداعي، استرسل الخطاب الروائي المستغانمي من تحت أنقاض هذا الوطن الذي تحاول فيه الكاتبة بهذا الإصرار على البعث من الموت و الاحتضار، و الولادة من العقم، أن تقول بأن هناك من لا يزال حيا في أحشاء وطن شارف على الإجهاض، و هناك من يرفض ما قيل، و لديه الكثير ليقوله، يرفض المصير الذي قرره الآخرون و حسموا به أمره غيابيا. و ها هو يقدم شهادته التي يرسم بها تاريخ ماضي وطنه و حاضره و مستقبله برؤيته الخاصة لهذا العالم.

فالإصرار على استيلاء مولود ما من العقم و بعث حياة ما من الموات، و تشييد عالم ما على أنقاض العالم المفروض بمنطق جائر، هو إرادة استنهاض همة الجزائري المقبورة تحت رواسب الأزمة الرابضة على صدره حد اليأس من الحياة، و اليأس من تغيير هذا الوضع فجاء هذا الخطاب ليكسر جليد الصمت، و يفك رباط الأسر من معصم الجزائري ليبنى وطنه بيده.

خطاب نابع من أولئك الذين لا زالوا يحلمون حين لم يبق لهم سوى الحلم كمساحة للحياة، أولئك الذين يبدعون و يواجهون الحملات، و يصدون الهجمات فرادى، إنها الفئة التي خرجت منها الكاتبة، تلك الفئة التي رفضت السكوت و التسليم بالأمر الواقع حينما سكت الجميع. تلك الفئة من المبدعين الذين وقفوا الند للند بإزاء حملات الآخر و همجية خطابهم، و زيف حقائقهم، و هيمنة منطقهم المفروض أولئك الذين رفضوا وجودا أريد لهم بالقوة (و هو ما كرسته تلك الثنائيات النصية الجدلية، "الارتباط و الفكاك" - "العقم و الخصب" "الاحتضار و البعث") و أرادوا في المقابل صنع وجودهم بفعل إرادتهم. إنها

ثنائيات يربط بينهما جسر للعبور من عهد قد ولى إلى عهد قادم اختطه المبدعون الذين رافعوا عن وطنهم في أحلك الظروف و هي الفئة الحية التي أرادت أحلام مستغانمي أن تتحدث باسمها و تدغدغ من خلالها أحلام الجزائريين الذين يتقاسمون أمل الخروج من الأزمة لتوسيع دائرة رفض الكائن و السائد، و الإيمان بالممكن و المأمول من تغيير وارد و مشروع. و بالتالي تحقيق العبور المنشود باسم كل هؤلاء أرادت الكاتبة التحدث باسم مجتمع تنمو فيه بذور و عي ناضج بوضعه و موقعه بين الأمم. و هي الإرادة التي أخرجتها هذه الثلاثية الروائية للعالم كرؤية تمثل المكنون الذي و أدته سنوات الأزمة الوطنية و الذي انتظر طويلا إخراجه للوجود و هنا تبرز لنا أهمية قول جورج لوكاتش في حديثه عن رؤية العالم بأن <<الارتباط بحركة جماهيرية تناضل من أجل تحرير عامة الناس، هو الذي يستطيع أن يمد الكاتب بالنظرة الأرحب و المادة الأخصب التي تمكن الأديب من أن يطور أساليبه الفنية و رؤاه الفكرية >> (1).

ليؤكد هذا الطرح في مقام آخر بقوله: <<إن رؤية العالم هي تجربة عميقة يعيشها الفرد، و هي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، و هي تعكس في الوقت ذاته مسائل العصر عكسا بليغا >> (2).

و هي الرؤية التي يقول فيها غولدمان: <<إن العمل الأدبي تعبير عن رؤية العالم، و عن طريقة للنظر و الإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات و أشياء . و الكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق و يعبر عن هذا العالم >> (3). و بصورة أدق يحدد غولدمان تلك الرؤية القائمة في الأعمال الإبداعية العظيمة بقوله: <<إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية و الأدبية أو الفنية العظيمة صادرة عن كون هذه الأعمال تعبر في مستوى عال من الانسجام عن مواقف كلية يتخذها الإنسان تجاه المشاكل التي تواجهه، هذه الأعمال الكبرى هي التي تحيل إلى رؤية العالم كونها تحقق الحد الأقصى من الانسجام >> (4).

(1) جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الاشتراكية ترجمة نايف بلوز ،ص:43.

(2) جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الاشتراكية ترجمة سمير كرم ،ص:25.

(3) لوسيان غولدمان المادية الديالكتيكية و تاريخ الفلسفة و الأدب ترجمة نادر ذكرى ،ص:17.

(4)-LUCIEN GOLDMANN :le dieu caché p :33.

(5)-LUCIEN GOLDMANN :pour une sociologie du roman p :345.

ذلك أن >>الرؤية الجماعية للعالم و التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي و مباشر تؤثر في الفرد الكاتب المبدع،الذي يعيدها بدوره إلى المجموعة <<(5).
و بهذا المنظور استنتقتنا هذا الخطاب الروائي الذي بين أيدينا فوجدناه صورة لمحنة الجزائر العميقة التي تصارع أزمتها الراهنة التي تطحنها داخليا و خارجيا،و شهادة على عشرية دامية عمرت بين سنتي: 1993-2003.في تاريخ الجزائر الحديث حملها خطاب جزائري و قلم يرفض السكون و يستوقف التاريخ.
ينهض بعدما ظن به الموت،ليبعث بعدما انتظر احتضاره ،فيولد بعدما اعتقد عقم أهله.

خطاب يعكس في تطوره من رواية لأخرى درجة الوعي التي بلغها الجزائري الذي تطور عبر أجيال من الروائيين الأولين الذين حملوا قضايا عصورهم.
د-في احتضار و بعث شخصية خالد بن طوبال:

و في نصنا الروائي استعارت الكاتبة شخصية خالد بن طوبال الذي ألفيناه حاملا قضية هدم و بناء:هدم و عي استعماري يكرس إطالة عمر الأزمة ،و بناء و تشييد إيديولوجية و و عي بانبيين لتصور مستقبل مأمول و وحدوي،هذا البطل الذي شهدنا نهايته المأساوية عند مالك حداد حيث مات منتحرا بكمده جراء خيانة ذويه و خيبة آماله الوطنية المستقبلية ،أعادت بعثه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها كي يحمل قضية هذا العصر ويعايش يوميات العشرية السوداء ،و يحمل أوزار و هموم الجزائري المعاصرة ،فجاء ذلك الرجل المهترئ المعطوب من زمن الاستعمار ليعايش أزمة ما بعد الاستقلال،فيحمل أوجاع أمته و يسافر بها إلى موطن الآخر.

و يفرض وجوده هناك زارعا بذور الرفض و التمرد على كل القوانين و المبادئ السائدة و المتردية،فنهض في لحظة الصمت بخطاب مغاير نابع من أصل الخراب الذي عم عالمه في مواجهة صانعي الأزمة و سماسرتها >>أريد أن أبقى هكذا أمامهم،مغروسا كشوكة في ضميرهم،أريد أ، يخلجوا عندما يلتقوا بي،أن يطأطأوا

(1) ذاكرة الجسد،ص:441.

رؤوسهم و يسألوني عن أخباري، و هم يعرفون أنني أعرف كل أخبارهم، و أنني شاهد على حقاراتهم»⁽¹⁾.

و كذا ذلك الخطاب الذي بعثه خالد بن طوبال من الموت الذي طال أحد أقرب الناس إليه إنه حسان أخوه الذي مات عبثا بين سماسرة الأزمة و الرداءة، و بين حلمه المستحيل الذي تعلق به إلى آخر لحظة فبعثه خالد بعد مماته، لينطقه بعدما أدرك زيف هذا العالم لهذا الوطن الذي قال فيه: <<لو قرأك بتمعن (...). لصرخ في وجه قاتليه مسبقا، لشتتمهم كما لم يشتم أحدا، لرفض أن يصفحهم (...). لقال (...). سيبقى لنا الدم و الذاكرة بهما سنحاربكم.. بهما سنطار دكم، بهما سنعمر هذا الوطن من جديد >>⁽¹⁾.

و كما نطق حسان بعد موته و استيقض (نهاية رواية ذاكرة الجسد) ، و تولدت حياة جديدة بعد انتهاء حياة المتمردة (نهاية رواية فوضى الحواس) تتكثف إرادة الولادة من العقم ، و فكرة البعث بعد الموت في نهاية رواية عابر سرير ، مما يدل على أن تلك الصور المعبرة عن البعث بعد الموت، و عن الولادة من العقم قد شكلت صورة موازية هي تلك الماثلة في خطاب أحلام مستغانمي التي أرادت من خلال ثلاثيتها الروائية أن تنطق صوت الأنا في مواجهة الصوت المهيمن للآخر، من خلال بعث خطاب يخرج من حماة الموات الذي أصاب الساحة الثقافية التي لا تمثل نفسها كفضاء ثقافي و إبداعي فحسب، بل تمثل لسان الضمير الجمعي للأمة الذي يرافع عنها بين الأمم و ينطق بمكنونها و يطرح إلى الوجود رؤيتها للعالم.

و هو اللسان الذي كان له الكثير ليقوله لكنه لسبب أو آخر ظل صامتا تحت وطأة الأزمات و الحملات الإعلامية الخارجية، و ضغوط ظاهرة و خفية عملت على إخمد روح المواجهة بهذا السلاح، بل و قتل الإرادة حتى في التعبير في تلك الفترة المظلمة. و في ذلك الخضم تبدع الروائية الجزائرية، أحلام مستغانمي في عشرية لم تكن سوى للموات ، و الدماء ، و الفوضى ، ثلاثية روائية تستنهض الميت، و تستولد العقم، و تنطق اللسان الأخرس لتسائلهم جميعا، و تستوحي المواعظ و العبر فيهم.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 471.

و هو المشهد المتكرر في خواتم الروايات الذي تجسده ظاهرة إحياء الأموات من أبناء الجزائر و بعثهم كي يكشفوا عما لم يقوله في حياتهم، و هو المعنى الذي تجسده ثنائية الاحتضار و البعث المحورية التي تختزل الجدليتين النصيتين اللتين طورناهما على امتداد هذا التحليل و هما "الارتباط و الفكاك" و "العقم و الولادة".

و هي الجدلية التي أنجزها خالد بن طوبال سواء الأول في رواية ذاكرة الجسد أم الثاني في روايتي فوضى الحواس و عابر سرير، هذه الرواية الأخيرة التي يقوم فيها هذا البطل بنفس الدور الذي قام به صنوه الأول في نهاية الرواية الأولى حينما بعث أخيه حسان من موته، و أنطقه بكلام ما كان ليقوله أثناء فترة حياته، و كأن الموت هنا جعله يعي حقيقة الوضع، و يستفيق من زيف و عيه السابق، و يعيد النظر إلى هذا العالم بنضج و إدراك تامين، فيخاطب فينا التاريخ الذي يشهده على جرائم قاتليه من سماسرة الأزمة، و هنا يتكلم حسان بلغة ما يجب أن يكون مستعملا أداة التحقيق "لو" و هي ما علمنا في النحو أداة امتناع لامتناع التي تبلور في مضمونها إرادة تغيير الواقع السائد و المفروض، و تنشد الفكاك منه.

و كأني بذلك الخطاب الذي ينطق فيه خالد أخاه القتل حسان، يبعث في الجزائري رسالة عبرة و اعتبار مما حدث في تلك العشرية، رسالة آتية من أولئك الذين ماتوا عبثا تحت أقدام المحنة الوطنية، فيخاطب تلك الجزائر الموحشة بلهجة متحسرة ساخطة لم يتسنى له مراعاة لباقة الألفاظ فيها: <<لو قرأك بتمعن، لبصق في وجه قاتليه مسبقا، لشتهم كما لم يشتم أحدا، لرفض أن يصفحهم في ذلك العرس، لقال "أيها القوادون.. السراقون.. القتلة.. لن تسرقوا منا أيضا.. املاؤا جيوبكم بما شتتم، أثثوا بيوتكم بما شتتم.. و حساباتكم بأي عملة شتتم. سيبقى لنا الدم و الذاكرة، بهما سنحاربكم، بهما سنطاردكم، بهما سنعمر هذا الوطن من جديد >> (1).

بينما تأتينا رواية عابر سرير بسيناريو مماثل يحيي فيه خالد الثاني صنوه خالد الأول المسمى (زيان) من موته، و ينطقه بحديث يلخص فيه المسيرة المأساوية لشاهد قتل أكثر من مرة من أجل أن تحيا تلك الجزائر التي تسكن بين جنباته. فبدلا من موت

(1) ذاكرة الجسد، ص: 471.

الجزائر التي يسكنها في الواقع، أراد خالد بن طوبال أن يستبدل معها المواقع فتسكنه هي، و يتلقى هو الضربات و الصدمات القاتلة بدلا عنها.

فكل مرة كان يموت ثم يبعث بوجه جديد ليووجه العالم من زاوية أخرى و وجه آخر يحقق من خلاله حلما جزائريا اختلج في صدور البررة من أبناء هذا الوطن، لذلك نفهم لماذا تجلت لنا جدلية الارتباط و الفكاك، عن جدلية، العقم و الولادة، ثم عن جدلية ثالثة هي الاحتضار و البعث، و بعد تلك الثنائيات المتسلسلة من الهدم و البناء عبر الثلاثية الروائية، نقف في الرواية الأخيرة عابر سرير على ملامح تنبئ بميلاد عهد جديد أن فيه لخالد بن طوبال أن يبعث من موته مرة أخرى و يحاور لوحاته التي كانت أبنائه، و عالمه، و مهربه الوحيد عند فكاكه من مأساة عالم الواقع، لقد كانت بالنسبة إليه الخلف الذي يعوضه عن عقمه في العالم. و ها هي تخاطبه بعد أن مات و خلفها وراءه فضاءات رسم عليها أحلام الجزائر وجسورها التي تنقلها من عهد قد ولى إلى عهد جديد قادم، رسم عليها مشاريع جيل جديد بملامح جزائر المستقبل.

و عندما تنطق تلك اللوحات التي تخاطب صاحبها زيان (خالد الأول) لتبعثه من موته كي يحاورها، تنفك أمامنا تلك الجدليات النصية السابقة تباعا، و التي ضلت معلقة قبل مرحلة التفسير هذه لتجد تفسيرات إضافية و تأكيدية في كل إجابة يقدمها زيان الميت للوحاته التي تسائله في الحوار التالي الذي يقدمه خالد بن طوبال الثاني راوي /يطل رواية عابر سرير بقوله: >>هو الذي كان يعكس أسئلته جسورا و أبوابا.

تصورته كلما توقف أمام لوحة يجيب بجديته العابثة عن سؤال لها:

-لماذا توقفت عن الرسم؟

-لأنسى .. "أن ترسم يعني أن تتذكر"

-لماذا تخلّيت عن الألوان المائية؟

-لأن الألوان الزيتية تسمح لك بتصحيح أخطائك.. أن ترسم يعني تعترف بحقك في الخطأ.

-يا سيد السواد لماذا أنت ملفوف بكل هذا البياض؟

-لأن الأبيض خدعة الألوان، يوم طلبوا من ماري أنطوانيت و هم يقودونها إلى المقصلة

أن تغير فستانها الأسود.. خلّعته و ارتدت ثوبها الأكثر بياضا.

-لماذا أنت على عجل؟

-أمشي في بلاد و نعلي يتحسس تراب وطن آخر.

-و لماذا حزين أنت؟

-نادم لأنني ارتكبت كل تلك البطولات في حق نفسي .

-ماذا نستطيع نحن لوحاتك المعلقة علي جدار اليتيم؟

-متعب أسندوني إلى أعمدة الكذب..حتى أتوهم الموت واقفا>>(1).

كان هذا الخطاب المنبعث من زيان (خالد الأول) بعد موته و الذي أراد في نهاية مسلسل خيباته أن يتحقق له حلم الموت واقفا.

و هو خطاب ملؤه المرارة و الندم و الحسرة على ما ارتكبه جزائري فترة التسعينيات في حق نفسه و البداية المتحسرة و النادمة لهذا الخطاب موازية تماما لبداية خطاب حسان المنبعث من موته في نهاية الرواية الأولى،عندما تحسر و ندم على تعامله مع سماسرة الأزمة،حينها قال فيه خالد >>لو قرأك يتمعن لبصق في وجه قاتليه مسبقا،لثتمهم..لرفض..أن يصفحهم..لقال...>>(2).

إنه خطاب مشترك تستهله الشخصيتان المنبعثتان من موتها بحسرة و ندم واضحين يعكسان الشعور الجمعي الذي ميز المجتمع الجزائري الذي لم يكن راضيا و لم يكن باستطاعته عمل شيء حيال الأزمة الوطنية و هو الشعور الذي ساد المرحلة الأولى من هذه العشرية الدامية.

لكن نهايتي هذين الخطابين جاءتا مخالفتين تماما لبدايتهما ، إذ نجدهما ينتهيان بانفتاح على التفاؤل و أمل في انفراج الأزمة و إرادة في تحقيق الحلم الذي اختتمت به الشخصيتان المنبعثتان خطابيهما ، و هو الشعور الذي ميز نهاية تلك العشرية فإذا قرأنا العبارتين الأخيرتين من الخطابين الأخيرين نجد أمهما تحملان نداءا موحدًا يصدر عن أولئك الذين ذهبوا ضحية تلك الفتنة ليزرعوا الجيل اللاحق بإصرار على تحقيق الحلم

(1) عابر سرير،ص:266-267.

(2) ذاكرة الجسد،ص:474.

الذي رافقهم، و على بناء الجزائر التي حلموا بها و لم يروها و على ألا يموتوا كما مات الكثيرون في هذا الزمن بلا معنى.

فيقول الأول في نهاية خطابه "سنعمر هذا الوطن من جديد" و يواصل الثاني في نهاية خطابه "حتى أتوهم الموت واقفا" لنخرج من الندائين بنتيجة مفادها: الإصرار على ميلاد جيل جديد سيضطلع ببناء هذا الوطن على أسس و مبادئ تستفيد في تشييدها من كبوات تاريخه.

و الإصرار على الوقوف ثانية حتى الممات إذ لا بد أن يبقى الحلم الوحيد و الأخير دوما إذا انهدمت كل الأحلام هو الموت واقفا على الأقل، و هو ما لم يتوقف خالد بن طوبال عن الحلم به رغم الهزائم و الخيبات المتلاحقة التي سلطت عليه طوال هذه الرحلة الروائية.

4-بنية العبور في تكوينية رؤية العالم عند أحلام مستغانمي :

إذا تتبعنا دلالات بنية العبور في النص الروائي المستغانمي نجد أن الروايات الثلاث تتحول إلى تماهيات عبور ما ، من مرحلة تحمل عادة صفات الماضوية، و القدم، و التصلب، و الأسر، إلى مرحلة يميزها عهد قادم من الإستقبال، و الاستشراق و التحرر، و الإنعتاق.

و هنا فقط ندرك القيمة الحقيقية للبنية الدلالية التي اعتمدها هذه الدراسة و التي لا تكمن كما يوحي به ظاهرها الشكلي في الصيغة الثنائية لظاهرتي الارتباط و الفكاك كقيمتين متضادتين، و إنما في جوهر العبور القائم بينهما فبين الارتباط و الفكاك يستكن العبور. و من الاحتضار إلى البعث يتحقق العبور. و من العقم إلى الولادة نشهد نفس العبور، و هو ما يؤكد بأن قيمة العبور تعد رؤية استراتيجية راسخة في النص الروائي المستغانمي، حيث لا يتخذ العالم صورته الصحيحة و مفهومه المعاصر عند الكاتبة إلا في معاني العبور، و لا يحقق توازنه في منظورها إلا في الجسور و مرادفاتها من طرق، و ممرات، وظيفتها الأساسية تحقيق الربط و تأمين المرور بين ضفتين، أو حقتين، أو مرحلتين لا تتخذ الثانية تفسيرها الكافي و تبريرها الشافي إلا باتصالها بالأولى، لذلك كانت الحاجة ماسة هنا إلى إيجاد طريق العبور الذي يمكن تفسيره نصيا

بأكثر من صيغة كأن نقول مثلاً: بأن العشرية السوداء لم تكن إلا الثمن الذي دفعه الجزائري مقابل عبوره من مرحلة أحادية التصور إلى التعددية، أو من الحرية المقنعة بعد الإستقلال إلى التحرر التام الذي ينشده اليوم، إلى غيرها من القراءات التي يحملها إلينا هذا العبور. لتظهر لنا هذه البنية في تماهيتها في كل الثنائيات النصية و الصيغ التعبيرية كوحدة من الوحدات المهيمنة سواء من ناحية الحضور المعجمي المكثف أو من ناحية الحضور الدلالي.

فمن الوجهة المعجمية في النص الروائي يتخذ العبور صيغاً شتى كأن يبدأ الراوي في رواية ذاكرة الجسد تدوين روايته بعبارة <> ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذا الطريق <<⁽¹⁾.

فكلمة الطريق التي تبدو دلالتها بسيطة في هذا المقام تمثل ركنا جوهريا في معجم العبور يتحول فيه كل سبيل أو مطية للعبور إلى طريق من نوع خاص ينطلق من وجهة و يقصد إلى أخرى. و من أبرز تمظهرات هذه الطرق التي تحقق العبور هو الجسر الذي نشأت فكرته عند الراوي خالد بن طوبال حينما وجد نفسه مجبرا على البحث له عن مخرج ما من حالته الصعبة عندما كان في المستشفى بعد قطع ذراعه حين طلب منه الطبيب أن يرسم أقرب شيء إليه فاختر رسم الجسر و ها هو يحكي عن منشأ تلك الفكرة: <> أكان ذلك الجسر أحب شيء إلي حقا لأقف بتلقائية لأرسمه و كأني وقفت لاجتيازه <<⁽²⁾. و كلما تقدمنا في هذا النص الروائي تتكثف دلالات العبور في المعجم النصي مما يؤكد جوهريه هذه البنية و خاصة عندما نصل إلى رواية فوضى الحواس التي تعد بحق رواية للعبور نظرا لموقعها الزمني و المرتبي المتوسط للروايتين الأولى و الثالثة. لتكون المرحلة الانتقالية الرابطة بين الدلالة الأولية و الدلالة النهائية لفكرة الكاتبة، حيث نشهد في هذه الرواية أبطالاً يقفون على رصيف معبر تأهباً للرحيل، أو في مفترق طرق ينبئ بأنهم قادمون لتوهم من رحلة أو متوجهون فورا إلى مكان آخر. فكان طغيان المكان، و الترحال في هذه الرواية بارزا أكثر من نظيرتيها كأن

(1) ذاكرة الجسد، ص: 30.

(2) نفسه، ص: 72.

نجد البطلة الراوية حياة في مفترق طرق ما تصف حالها لخالد الثاني في حوارهما التالي: <<مازلت أمام قطار الحب أرى في كل نازل قدومه، فأحمل عنه أمتعته، وأسأله عن رحلته، وعن مهنته و عن أسماء المدن التي مر بها، والنساء اللاتي مررن به. ثم أكتشف وهو يحادثني أنه أخطأ بين قطارين وجهته .. فأذهب نحو حب آخر، وأتركه مذهولاً من أمري جالسا على حقيبته.

(...) قال و هو ينفض رماد سيجارته (...)

-أتمنى أن تغادري بعد الآن هذه المحطة (...)

-لماذا ؟

-لأنني آخر راكب ينزل من هذا القطار<> (1).

و عادة ما يصف هذا الراكب (خالد الثاني) نفسه لحياة عندما تسأله عن هويته فيقول لها <<أنا رجل عابر>> (2).

أما الرواية الثالثة عابر سرير فقد جاءت لتؤكد مقصد العبور الذي طورته الكاتبة في الروايتين السابقتين مؤكدة نيتها في عبور معين، بل تصر على تحقيقه في مختلف التظاهرات التي اتخذها مكثفة دلالاته التي تثبت حلوله كبنية رئيسية في هذا الخطاب الروائي و لا أدل على ذلك من وجود كلمة عبور في عنوانها "عابر سرير" و هذا ما يمنح العبور مكانة استراتيجية أكثر من أي وقت مضى و سلطة خاصة و قدرة باعتباره عنوانا على تحويل كل الدلالات النصية التي ستأتي بعده أو تنضوي تحته بداية من رمز السرير إلى مطايا للعبور التي تخدم وجهته التي يبتغيها لتتوحد كل الرموز الروائية و تتآزر في مفاهيمها من أجل صياغة الرؤية المنشودة من وراء هذا العبور.

<<فيصبح العبور بهذا الطرح رؤية إبداعية و شعرية للعالم الذي لا يأخذ معناه الحقيقي إلا في صيغة العبور و هي القيمة التي أصبحت في لحظة تماه مع العالم بنية أنطولوجية تتصل بإدراك المبدع لعالمه >> (1).

(1) فوضى الحواس، ص: 88.

(2) نفسه، ص: 194.

(1) عن رشيد بجاوي الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، دار إفريقيا الشرق المغرب

1998، ص: 43 (بتصرف).

و تعيد ترتيب أشيائه فيه، بل و تحدد العلاقة القائمة بينهما .فتتخذ قيمة العبور صبغة وجودية تعبر عن وضع صاحبها و موقعه في عالمه الجائر، و إرادته الراسخة في تجاوزه.

و إذا أشرنا هنا إلى الحضور الطاغي لمفهوم العبور في المعجم النصي فإن الجانب المعجمي لن يكون كافيا لوحده للإحاطة بالبناء التكويني النصي لرؤية العبور لدى الكاتبة، بل لا يمكن أن يكتمل تكوين هذا العبور إلا بوضعه في وظائفه الدلالية المحورية التي يكون له فيها الدور الجوهرى في صنع ترابط النص و نسج دلالاته بحيث تنصب كلها في بوتقته، تبعا للهيمنة التي يحضى بها على مستوى المعجمي الذي وجدناه يتنامى من رواية لأخرى بحيث ارتبط مفهوم الجسر بمختلف الرموز المرادفة له (السريـر، الطريق...).

و من الوجهة الدلالية التي توازي الهيمنة المعجمية لمفهوم العبور، نسجل بإمعان تلك الانتقالية الوظائفية بين أحد مظاهر العبور المتمثل في الجسر الذي تتحدد وظيفته في طبيعته الشيبئية التي تجعله عنصرا من عناصر عالم الإنسان و وسيلة من وسائله الرامية إلى تحقيق العبور، و بين الإنسان كفاعل مرید لتحقيق غاية العبور.

و تتمثل هذه الانتقالية الوظائفية في لعبة تبادل الأدوار بين الإنسان كفاعل و الجسر كشيء وقع عليه فعل العبور.

حيث نشهد انقلاب هذه المعادلة الوظائفية بينهما فيصبح الإنسان هو المعبر في حين يتخذ المعبر (الجسر) صبغة تجريدية ليقوم بمهمة العبور، فيعبر الإنسان و يخترقه ، و يمر من خلاله و ذلك المعبر الذي يخترق الإنسان لم يكن في نصنا الروائي سوى التاريخ الذي مر بالجزائري منذ عهده بالأزمات.

و ذلك حينما يصبح الجسر تعبيراً صادقا عن وضع الإنسان كما يروي خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد مخاطبا حياة في نفسه مستدركا ذلك التحول الذي حصل بينه و بين صورة الجسر: <>لقد كنت أعتقد و أنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، و لم

أكن أرسم في الواقع سوى نفسي كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلق دائماً و منذ الأزل»⁽¹⁾.

و في وصفه لذلك التحول و التماهي بينه و بين الجسر يكشف الراوي خالد الثاني في رواية عابر سربير أنه تحول فعلاً إلى جسر و ذلك حين واجه لوحة حنين في موقف أخير لتتاسخ الأرواح و تبادل الأدوار: <<كنا أنا و هي في مناظرة صامتة (...)>> و كانت من ذلك النوع من اللوحات التي ينظر إليك تلك النظرة المخترقة فتتحول أمامها إلى لوحة. في لحظة ما بدت لي كأنها ما عادت جسراً بل أنا الذي مسخت جسراً»⁽²⁾.

إذا تم هذا الانتقال على المستوى الوظيفي الذي ذكرناه يصبح هذا الإنسان هو المعبور و الجسر هو العابر و بالتالي فإن ذلك العبور الذي اخترق هذا الإنسان ما كان سوى عبور التاريخ المثقل بالأزمات التي عصفت بالجزائر في شكل مراحل متغيرة، فتحوله كل مرحلة و تطبع صراعه و كفاحه معها كل مرة بطابع تلك الفترة التاريخية العابرة.

و من هنا يمكن قراءة هذا الخطاب بمنظور الكاتبة على أنه مركز في هذا الصراع الدامي الذي طبع العشرية التي ولدت فيها هذه الثلاثية لم يكن سوى مظهر من مظاهر التاريخ الذي يعبر الجزائري الذي له في كل حقبة ما يدفعه كئيباً لتحرره و انعاقه و هو ما يشهد عليه كفاحه عبر التاريخ الذي استوقفته الروائية في كل رواية. و سنرصد بعد هذا حركة هذا التاريخ و طبيعته و مفاهيمه، و الأشكال التي اتخذها عبر مختلف المواقع التي تمظهر فيها في هذه الدراسة.

5-تمظهرات التاريخ عبر المواقع البنائية للدراسة:

ما من موقع من المواقع التي شكلت التقسيم المورفولوجي لهذه الدراسة، فكانت موقع زمني، و موقع مكاني، و موقع رؤيوي، إلا وجدناه يستنبطن خطاباً يتناول وضعاً اجتماعياً، نفسياً، و تاريخياً للفرد الجزائري الذي عايش أزمته الوطنية في جميع مظاهرها عبر عشرية كانت الأحلك في تاريخ الجزائر المستقلة.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 238.

(2) نفسه، ص: 265.

و ما كانت حركية ثنائيات (الارتباط و الفكاك)،(الاحتضار و البعث) ،(العقم و الولادة) سوى انعكاسا لجدلية محورية يمثل طرفاها النقيضان وجهان لتاريخ واحد.

أ- ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور الزمني :

إذا تمثلنا بالمواقع الزمني لوجدناه مجسدا لتلك الثنائية التقابلية التي يناقض وجهها الأول و جهها الثاني في طرح جدلي يبرز عمق الهوة المنحرفة في جوف هذا الفرد المأزوم.

و هذا ما يعكسه الوجهان النقيضان لهذا التاريخ الإنشطاري الذي تعيشه الذات و تحكيه الشخصيات في حديثها عما تعانيه من انقسام في تاريخها بين ما كان بالأمس و ما هو كائن اليوم و هذا ما يروييه لنا خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد بقوله: <<في السنوات الأولى للاستقلال .. وقتها كان للمحارب هيبته، و لمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس، كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة .. اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، و تعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي له>>⁽¹⁾ بل إن إحساسه بهذه الغربة التاريخية أخذ يقصيه تدريجيا من دائرة

هذا الزمن الموحش: <<ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب للبدلات الأنيقة ، و السيارات الفخمة، و البطون المنتفخة>>⁽¹⁾.

و في رواية فوضى الحواس يستمر ذلك الانشطار التاريخي الرهيب في تأكيد ذلك الانقسام الزمني داخل الذات الرواية و خارجها و ذلك حينما يحكي ناصر لأخته حياة هذه الحقيقية في قوله: << لقد انتهى ذلك الزمن الوديع في خيباته، جاء زمن السجون .. الموت المباغت .. الاغتيالات الملفقة>>⁽²⁾.

ب- ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور المكاني:

و إذا انتقلنا إلى الموقع المكاني نجد بأن ظاهرة انشطار وجهي التاريخ مكرسة بنفس التناقض الذي يتمظهر هذه المرة عبر الأمكنة التي يصبح فيها الوطن صورة من

⁽¹⁾ ذاكرة الجسد، ص: 84-85.

(1) ذاكرة الجسد، ص: 85.

(2) فوضى الحواس، ص: 217.

صور تلك الثنائية الضدية، والتناقض الصارخ الذي يعيشه الجزائري و يراه في تاريخه : >> هذه المدينة الوطن التي تدخل المخبرين و أصحاب الأكتاف العريضة ، و الأيدي القذرة من أبوابها الشرفية.. و تدخلني مع طوابين الغرباء، و تجار الشنطة.. و البؤساء >> (3). لذلك لا نتعجب حينما نسمعه يقول في ذلك الوضع المغترب: >> ليست هذه الأماكن لك.. إنها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك >> (4).

و في رواية فوضى الحواس التي يبرز فيها المكان بشكل ملفت مزدوج معالم هذا الأخير تبعا لذلك الوضع التقابلي الذي يميز خطاب التاريخ في منظور الجزائري. >> سيدي فرج ليس في النهاية اسما لو لي صالح مازال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته. إنه اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر >> (5).

ج- ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور الشخصي:

لم تقتصر تلك الصورة الجدلية بوجهيها المتناقضين على موقعي الزمن و المكان، بل إن شخوص الرواية أيضا قد جسدوا ذلك التناقض الذي طبع سيرورة تاريخ الجزائر كوجه من أوجه الأزمة الداخلية للفرد و الوطن على السواء. و هذا ما نشهده في العالمين أو الطبقتين الاجتماعيتين المتقابلتين اللتين عكسهما النص الروائي منذ بدايته من خلال موقعة شخصيات لم تكن بارزة، أو رئيسية، أو فاعلة في حركية السرد و الأحداث، بقدر ما كانت حاملة لخطابات عميقة تعكس بحق العالمين المتناقضين اللذين كرستهما فترة ما بعد الإستقلال التي شطرت بدورها المجتمع الجزائري نصفين أو بالأحرى عالمين وجدناهما بارزي الحضور في نصنا الروائي كدلالة على الوضع التاريخي السائد، أولهما عالم الثراء الفاحش المنغمس في متع و ملذات الرفاه القائم على نهب خيرات و ثروات الشعب البائس، عالم ملؤه الإجرام و الانتهاز، و هي طبقة الوجهاء، و الرسميين، و العسكر

(3) ذاكرة الجسد، ص: 351.

(4) نفسه، ص: 85.

(5) فوضى الحواس، ص: 44.

التي نجدها ممثلة بوضوح في شخصية (سي...) و هي الشخصية التي تحمل من الغموض و استتار الهوية ما تحمله من مسكوت عنه من جرائم و فضائح سياسية و صفقات مشبوهة لم تجد لها الكاتبة اسما يناسبها فأثرت أن ترمز لتلك الشخصية ب(سي...) التي لا ينم غموضها إلى عن بشاعة جرائمها:

>>ها هو (سي..) يبدو طيبا، و رجلا شبه بسيط لولا بدلته الأنيقة جدا.. حديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة و البعيدة التي تمر جميعها بباريس، و بأسماء أجنبية مشبوهة، تبدو مخجلة في فم ضابط سابق.. هو ذا إذن.. تراه ظاهرة ثقافية في عالم العسكر.. أم ظاهرة عسكرية في عالم الثقافة... و لكن (سي..) كان أكثر من ذلك.. كان رجل الصفقات السرية، و الواجهة الأمامية.. كان رجل العملة الصعبة و المهمات الصعبة كان رجل العسكر و رجل المستقبل فهل يهمل بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون<<(1).

أما العالم الثاني في هذه الثنائية المتناقضة فكان عالم البساطة و التواضع المليء بالأحلام البسيطة، و المعيشة على الكفاف و هي الطبقة المطحونة التي تمثل عامة المجتمع العالم الذي يصرع كل العالم من أجل لقمة العيش، و هي الطبقة التي يمثلها في نصنا الروائي حسان أخو خالد الذي يصفه هذا الأخير بقوله: >>لقد كانت نظرتي إلى الأشياء نظرة عمودية، فقد تعلم كل ما تعلمه في صباه على سبورة بالحائط.. و كان سعيدا بتلك النظرة التي قد تعود أيضا إلى عقليته كموظف محدود الدخل.. و محدود الأحلام<<(1).

و عندما ينطق حسان واصفا وضعه المستضعف يتجلى عالمه أمامنا بكل صور الانحطاط و اليأس الذي تعيشه هذه الطبقة المطحونة في مقابل الطبقة المرموقة السابقة و هما الكفتان المتناقضتان في هذا المجتمع، و اللتان تحاكيان ازدواجية وجهي هذا التاريخ اللذين يصفهما حسان لأخيه خالد قائلا: >>لقد تغير الزمن الذي كاد فيه المعلم أن يكون رسولا.. اليوم حسب تعبير زميل لي كاد المعلم أن يكون (شيفوننا) و خرقة لا أكثر، لقد أصبحنا ممسحة للجميع.. فالأستاذ يركب الحافلة مع تلاميذه و "يدز" و "يطبع"

(1) ذاكرة الجسد، ص:317.

(1) ذاكرة الجسد، ص:354.

(2) نفسه، ص:439.

مثلهم، و يشتمه الناس أمامهم، ثم يعود مثل زميلي هذا ليعد دروسه ، و يصحح الامتحانات في شقة بغرفتين يسكنها ثمانية أشخاص أو أكثر»⁽²⁾.

لذلك كان انشطار المجتمع جزء من انشطار التاريخ بمنظور الجزائري، و في ذلك الانقسام الذي يزداد شطره الأول تساميا و رفعة و شطره الثاني تفهقرا و ضعة تكمن أزمة الجزائري التي قد لا يحسها كفرد بسيط، لكن الكاتبة تفتنت لذلك الانشطار على المستوى الجمعي حتى أظهرته للعيان و جسده على مستوى شخصياتها التي أصبحت بدورها حاملة لوجهي التناقض اللذين فرضهما ذلك الانشطار الذي حل بالمجتمع و التاريخ، و هو الوضع الذي شاهده حسان بأم عينه ماثلا أمامه فصرخ من فرط فضاة ما رآه من تناقض >> يا أخي واش بيكم.. البلاد متخذة و انتما و واحد لاتي يصلي .. واحد لاتي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم»⁽³⁾.

ليجيبه خالد مفسرا الوجهين المتناقضين لهذا الوضع المجسد لأزمة الجزائر >> رفعت عيني نحوه و قلت له بشيء من السخرية المرة: هذه هي الجزائر يا حسان.. البعض يصلي .. و البعض يسكر.. والآخرين أثناء ذلك "يا خذوا في البلاد"»⁽¹⁾.

و هذه الجملة الأخيرة تشير بوضوح إلى صورة طبقة الانتهازيين التي انفردت بكل شيء و نهبت ما استطاعت من خيرات هذا الشعب ، و هي الطبقة التي احتلت في هذه المعادلة كفة لوحدها، فينا احتلت الكفة الثانية طبقة المغبونين من أبناء هذا الشعب الذين بعضهم يصلي، و بعضهم يسكر، و هو الوضع المتشظي لضحايا الأزمة.

و هاتان الكفتان هما اللتان طبعتا تاريخ هذا المجتمع، و عكستهما حركة التاريخ التي استقصتها الكاتبة في كل رواية من ثلاثيتها في محاولة إبداعية لاستيقاف تلك المرحلة التي وصفت بأبشع الأوصاف والتي عمرت عشرية كاملة حاولت الروائية تبريرها تاريخيا بالعودة إلى يوميات التاريخ المؤلم للجزائريين و الذي لم تكن هذه المرحلة سوى

(3) نفسه، ص:410.

(1) ذاكرة الجسد، ص:410.

إحدى تداعيات كفاحهم الأزلي من أجل قضية مقدسة دفعوا ثمنها غالبا عبر التاريخ و
لازالوا.

قضية كانت دوما الحرية، الوطن، الهوية التاريخية، لذلك استقصت الكاتبة في كل رواية
حركة هذا التاريخ باحثه له عن مفهوم مناسب يليق بسخرية هذا التناقض الذي طبع
تاريخ الجزائري، فراحت تستجدي معطيات ذلك الوضع مستقصية منظور كل شخصية، و
رؤيتها للعالم و تفسيرها لهذا التاريخ و حركته المضطربة في الذوات.

و هذه الحركة المضطربة هي التي حملتها رموز روائية بعينها قام عليها المعمار
الحكائي، و نسج حولها البناء النصي الدال، و سنتمثل على وجه الخصوص برمزي
الجسر و السرير الحاملين الرئيسيين لدلالة العبور ذي الملامح التاريخية فأبي عبور حمله
إلينا الخطاب الروائي في هذين الرمزين؟

د- ازدواجية وجهي التاريخ في رمزي الجسر و السرير:

إذا بحثنا الدلالات التاريخية الكامنة في رمزي الجسر و السرير لوجدنا هما
صورة تعبيرية لهذا التاريخ الإنشطاري و لوجهيه المتناقضين فإذا بدأنا برمز الجسر
فسنجد أنفسنا أمام صورة طورتها الكاتبة منذ الرواية الأولى بل في اللوحة الأولى التي
رسمها الراوي البطل خالد بن طوبال الفنان المعطوب الذي رسم فيها صورة لتاريخه
ليعبر عن وضعه المعلق بين طرفين نقيضين يمثل الأول البداية، و الثاني النهاية، و لا
عجب إذن من أن تكون تلك اللوحة حاملة لعنوان "حنين" و كلمة حنين تعني الشوق إلى
زمن ماض نفتقده اليوم، أي أنها صورة تعكس التقاء زمنيين نقيضين زمن ابتسم فيه
التاريخ للجزائريين فأحبوه و افتخروا به و زمن تجهم لهم فيه التاريخ فمقتوه و رزؤوا
فيه.

و هذا ما نجد تفسيره في ازدواجية العلاقة بين خالد و الجسور إذ نشأت بينهما في
البداية قصة حب ينشد فيها البطل العبور و التحرر و الخلاص في تعلقه برمز الجسر، و
انتهت هذه العلاقة بقصة نقمة و كره لتلك الجسور الزائفة التي فشلت في منحه العبور
المنشود.

حيث قال خالد في بداية علاقته بالجسور و قصة الحب التي نشأت بينهما عندما طلب منه الطبيب اليوغسلافي الذي أشرف على علاج ذراعه المبتورة أن يبدأ برسم أقرب شيء إليه: >> أكان ذلك الجسر أحب شيء إلي حقا، لأقف بتلقائية لأرسمه و كأني وقفت لأجتازه كالعادة؟ (...).

أدري أنني رسمته مرات و مرات بعد ذلك و كأني أرسمه لأول مرة، و كأنه أحب شيء لدي كل مرة <<(1).

و في الوجه الثاني لهذه العلاقة ها هو يصف لنا قصة الكره التي انتهت إليها علاقته بالجسور التي لم توصله إلى أي، مكان و ذلك حين اكتشف فضاة ثنائيتها الضدية التي تصور وضعه في العالم و تاريخه الذي انقلب عليه: >> اكتشفت أنني لا أحب الجسور، و أكرهها كراهيتي لكل شيء له طرفان، و وجهتان، و احتمالان، و ضدان <<(1).

و هي الصورة التي تعكس في وجهيها النقيضين وجهي التاريخ الماضي و الحاضر اللذان يتجاذبان ذات الفرد الجزائري يمزقانها حينما ينظر إلى ما فعله التاريخ اليوم بصورته بالأمس لذلك جاءتنا الكاتبة بشخصيات مسكونة بصورة الجسور التي تجاذب أبطالها على امتداد الثلاثية الروائية بين ارتباط و فكاك، بين احتضار و بعث، بين عقم و ولادة، تماشيا مع الوجهين النقيضين لتاريخهم بين ما كان بالأمس و ما هو كائن اليوم و لم يكن الجسر في الأخير سوى تعبيرا عن صورة هذا الفرد الطامح إلى تغيير وضعه المعلق الذي كتب على صفحات تاريخه و كأنه مصيره الأزلي، فكان ذلك العبور مشحودا بتساؤل جوهري يدفعه إلى التحقق مفاده: متى الخروج من هذا الوضع؟ >> كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما و منذ الأزل <<(2).

لذا جاء عنوان الرواية الثالثة دون أية مفاجأة أو مصادفة حاملا إلينا إحدى صيغ العبور "عابر سرير" ليحل رمز السرير محل جسر العبور حينما جاءت هذه العبارة

(1) ذاكرة الجسد، ص72

(1) ذاكرة الجسد، ص:479.

(2) نفسه، ص238.

موحية إلى العبارة الشائعة "عابر سبيل" حيث تنطبق كلمتي سرير و سبيل على بعضهما في العبارتين المتوازيتين ليكون كلاهما معبرا و طريقا يحقق ذلك العبور المنشود.

و إذا تمعنا في الدلالة الخاصة للسرير التي تميزه عن بقية مطايا العبور نجدها تكمن في خصوصية السبيل الذي يمتلكه كل واحد منا كعالم سري خاص به.

مما يدل على أن الكاتبة أرادت أن تحقق في النفوس غرض العبور انطلاقا من التسلسل إلى ذلك العالم الخفي الخاص بكل فرد لتزرع فيه الأمل في تحقيق العبور، لكنها تتغلغل في مكنونه السري و تخاطب فيه تلك الذهنية المشتركة مع أفراد مجتمعه الذين يصبحون في لحظة مشتركة كلهم عابري أسرتهم داخليا، فلماذا لا يتحقق ذلك العبور الجمعي خارجيا؟

و هنا يتحول خطاب الكاتبة على لسان الراوي خالد الثاني إلى التحدث بضمير الجمع و بلسان المجتمع فيقول: >> صمت الأسرة إحدى نعم الله علينا ما دمنا حيث حللنا جميعا عابري سرير <<(1).

و تارة نجد الراوي يخاطب نفسه كفرد من هؤلاء بضمير المخاطب مؤكدا نفس الحقيقة >> أنت عابر سرير حيث نمت <<(2).

و لما كان كل من الجسر و السرير معنيا بمهمة العبور فلا بد أن يكون مهند سهما واحدا كان ينشد عبورا معينا لا يشبه أنواع العبور الأخرى و هو ما يروييه خالد الثاني في رواية عابر سرير عن خالد الأول زيان المهندس الأول لفكرة العبور منذ أن أنشأ فكرة الجسر: >> هو يبني جسرا، لا هم للمهندسين إلا العبور الأمين، أما العبور الجميل فيهندس جماله أو بشاعة مهندس أكبر يملك وحده حق هندسة خطى القدر <<.

و ربما كان المهندس الأكبر إلها لكل من الجسر و السرير، إنه الإله الذي يرقب ذلك العبور، لذلك استجداه الراوي في رواية عابر سرير ليستكمل مراحل ذلك العبور العسير الذي تطلع إليه ذلك المهندس الذي اختط مشروع الجسر في لوحته حنين و مات و في حلقة غصة جسر مرزوء في مشروعه وأحلامه، و هنا نهض خالد الثاني مناشدا إله

(1) عابر سرير، ص: 87.

(2) نفسه، ص: 131.

(3) نفسه، ص: 285.

العبور و الأسرة و الجسور أن يوصله إلى مرساه و الضفة التي حلم بها ولم يبلغها في حياته: >> يا إله الجسور يا إله العبور الأخير لا توقضه عاش عمره على سفر حق له أن يستريح. يا إله الأسرة عابر سرير هو حيثما حل فاهده راحة سريريه الضيق الأخير <<(3).

و هكذا يشترك كل من السرير و الجسر في أن كلاهما يمثل طريقا للعبور أحدهما خفي و الآخر معلن، و كأن كلاهما يخبئ شيئا في صمته، فإذا كان صمت السرير هو ما يخفيه كل منا، فيصبح هذا السرير رمزا للمسكوت عنه، و المكنون الخفي، فإن الجسر يحمل نوايا أصبحت مكشوفة، هي تلك التي حاكها التاريخ بوجهيه النقيضين و الذي كتب على الجزائري الذي لم يجد لوضعه فيه مخرجا حتى الآن، لذا كانت الجسور دوما رمزا للعبور إلى مرحلة المكاشفة التي حان وقتها أمام التاريخ للخروج من عقدة الكبت التي عاناها كل فرد في سريريه طوال سنوات الأزمة.

و يبدو أن إخراج هذه الغاية من تستر السرير إلى انكشاف الجسر كان وراء فعل الكاتبة نفسه، و هذا ما يخاطب به الراوي نفسه قائلا: >> فاكتب إذن أنت الذي مازالت لا تدري بعد إذا كانت الكاتبة فعل تستر أم فعل انفضاح (...). من تكون لتحاول الثأر لكل الدم العربي بكتاب <<(1).

ذلك أن الأمر يتعلق بقضية وطنية و قومية يتجاذبها التكتم و الكشف. يعانيتها كل فرد في نفسه بين صمت السرير و بوح الجسر لتحقيق العبور من عقد التاريخ الذي لم ينصفه فما أقسى جسور التاريخ، و ما أبهض ثمن اجتيازها. لذلك كره الراوي مرحلة الجسر التي طالت؟ بل تطير من صورتها الحاملة دوما لوجهين مختلفين و وجهتين متعاكستين قسما تاريخ و أبناء هذا الوطن على النحو الذي نشهده اليوم.

و ها هو الراوي يكشف لنا ملامح القسوة التي يحملها الجسر في كل تفاصيله التي لم ير فيها سوى علامات للتطير منه و النقمة عليه >> أمصادفة إذا كانت الجسور مبنية من الإسمنت المادة التي تضم في قناتها غضبا مكتوما، و شرا صامتا كمن يدبر لك

(1) عابر سرير، ص 93

(2) نفسه، ص: 134-135.

مكيدة؟ طالما شككت بنوايا الجسور منذ اكتشفت في كل هارب شبهة جسر لا أحد يدري لأي الطرفين ينتمي>>(2).

فعندما ما يتصل الجسر بالسريير يتصل المسكوت عنه بالمكاشفة لإخراج أسباب الأزمة من ظلمة الكتمان و التستر إلى نور المصارحة و الإعلان،فأثناء عبور الجسر تتضح،و تنكشف وجهة كل فرد و الصفة التي ينتمي إليها.

و بعبور الجسر يحدث الانتقال و تتضح المقاصد و تدرك أسباب الفشل و مكامن الخيبات التي أفرزتها تلك المراحل الدامية عبر التاريخ.

إن فالجسر بهذا المفهوم لم يكن سوى رمزا للانقسام الإيديولوجي و الفكري الذي ابتغى فيه كل فرد حلا لأزمته بحسب الطرح الذي يؤمن به فتقسم أبناء الجزائر شيعا و تكتلات .

و لأن مرحلة الجسر قد طالت فلأن مرحلة الانقسام قد طالت لذلك تتبعتنا اللوحة "حنين" منذ بداية الرواية الأولى حتى نهاية الرواية الأخيرة محملة بكل دلالات الانقسام. ففي الرواية الأولى وجدناها تروي حنيننا إلى وطن،و زمن، و تاريخ بملامح ماضوية يحن كل فرد إلى استرجاعها و لو تذكرنا لذلك جاءت الرواية الأولى تخاطب الذاكرة في كل تفاصيلها و تسترجع نفحات من يوميات الثورة الجزائرية و كفاح الماضي المجيد وكأنها تشهد التاريخ على تلك الهوية التي يعرف بها الجزائري،و يفخر بها،و لم يكن عنوان "ذاكرة الجسد" فيها إلا مطابقا لهذا الطرح،و دلالة على ذلك الحنين الذي يراود الذاكرة عند فقدان عزا سابقا نستحضره كل حين.

أما اللوحة "حنين" في الرواية الثالثة عابر سريير فكانت تؤشر على بعد الهوة بين وجهي التاريخ الذي أدركنا اليوم أحلك مراحلها التي أفرزت انقساما إيديولوجيا و فكريا لأبناء هذا الشعب حول قضيتهم الوطنية،لذلك عادت هذه اللوحة لتعلق من جديد على نفس المعرض لكن بقراءة جديدة،و ملامح جديدة في هذا العصر لتجدد لغة الكفاح ،و تبعث جسرها لعبور جديد:>> كم مر على هذا المعرض من لوحات قبل أن تعود

"حنين" لتأخذ مكانها على جداره كما لو أن الزمن بالسبب لها ظل معلقا كما الجسر المعلق عليها>> (1).

و لم يكن هذا الإصرار على عودة صورة الجسر في العصر الحالي بعد غياب طويل إلا إصرارا على تجديد العهد بالعبور لكن برؤية جديدة و خطاب مغاير هو المرور من الغموض و الظلامية إلى الوضوح و المكاشفة، لذلك جاء بطل الرواية الثالثة مصورا يسلط ضوء فلاشاته على صور حية لوضع سادته الظلامية لسنوات قبل مجيئه.

كما أن الجسر في ظهوره الأخير جاء واضح المعالم و الدلالات في حمله لقضية وطنية منحها العصر مفهوما إيديولوجيا و فكريا بالأساس، أي أنه انتقل من صورته المادية إلى صورته التجريدية، إذ لم تعد حنين هنا تعكس حتى صورة الجسر المعلق عليها بقدر ما أصبحت حاملة لصورة ذلك الاجتياز التاريخي الحاصل في ذهن أبناء هذا الوطن الذين إذا ضحوا بالأمس من أجل وطن مادي يسكنونه هو الأرض، فإنهم يضحون اليوم من أجل وطن معنوي يسكنهم هو فكرة الوطنية، لنكتشف مع الراوي في هذه الرواية الأخيرة الوجه الآخر الذي اتخذته اللوحة حنين، و خطابها الجديد في هذا العصر الذي عادت فيه إلى الواجهة بعد أكثر من ثلاثين سنة: >> أكان يلزم زيان عمرا آخر ليذكر أن هذا الشيء الذي رسمه منذ أكثر من ثلاثين سنة، ما كان جسرا، و لا امرأة، و لا مدينة و لا وطننا ذلك أن الوطن ليس مكانا على الأرض، إنه فكرة في الذهن.

إذن من أجل فكرة لا من أجل أرض نحارب، و نموت و نفقد أعضاءنا، و نفقد أقرباءنا، و ممتلكاتنا (...). أنسجن، و نشرد، و نموت في المنافي، و نهان من أجل فكرة؟ و من أجل تلك الفكرة التي لا تموت حتى بموتنا نبيع أغلى ما في حوزتنا (...). حتى نعود إلى ذلك الوطن الذي ما كان ليوجد لو لا تلك الفكرة >> (1)

فإذا كان الوطن في هذه الصورة من التجريد، و الجسر بهذا القدر من الرمزية الحاملة لكل معاني الازدواج و التحول في مسار التاريخ فإن هذا الأخير كان دون شك هو الدافع لعجلات هذه الرحلة الروائية التي كان خطابها يشكو التاريخ و يحمل قضايا تخص التاريخ بالأساس، إن لم نقل بأنها جاءت لتؤرخ لقضايا بعينها. لكن الثلاثية الروائية قصة

(1) عابر سرير، ص: 153.
(1) عابر سرير، ص 265-266

صراع بين الجزائري و التاريخ المتجهم الذي لم تجد له الكاتبة تعبيراً أصدق من صورة الجسر الذي علق مصير هذا الفرد الذي كلفه اجتيازه خسارات فادحة، لذلك كان أول شيء بدأت به هذه الثلاثية و اختتمت به رحلتها هو قصة هذا الصراع المرير مع جسر التاريخ الذي اتخذت قصته حسب الكاتبة صورة ذلك الصراع بين الشيخ و البحر في قصة أرنست همنغواي التي تحمل عنوان "الشيخ و البحر" و ذلك في حديثها عن اللوحة حنين بلسان الراوي خالد الثاني: >> كانت إذن اللوحة التي رسمها زيان بقلبه، و من كل قلبه قصد ان يتمدد عليها كجسر و يخلد إلى النوم بها بدأت و انتهت قصة العجوز و الجسر، رجل عاش في مهب الجسور <<(1) .

فعبارة "قصة العجوز و الجسر" موازية تماماً لعبارة "قصة العجوز و البحر" . كما أن عبارة "في مهب الجسور" موازية لسابقتها في مهب التاريخ حينما قال الراوي >>رحل آخر رفاق الريح و بقيت مرتعداً في مهب التاريخ <<(2) .

و لم تكن العبارتان سوى وجهان لصراع واحد مع التاريخ فتعددت صور ذلك الصراع تماشياً مع تحولات هذا التاريخ، فما موقف أحلام مستغانمي من التاريخ؟ و كيف كانت رؤيتها له؟، و ماذا كانت تعني كلمة تاريخ في منظور الكاتبة التي حاورته على امتداد ثلاثيتها الروائية؟

6-خطاب التاريخ في ثلاثية أحلام مستغانمي:

إذا تقصينا أثر كلمة التاريخ عبر النص الروائي المستغانمي لوجدنا مفاهيمها تعكس تلك النظرة الناقمة على التاريخ، و عاكسة لتلك العلاقة الصراعية بينه و بين الجزائري، يغذيها شعور بعدم إنصاف التاريخ و قسوته على هذا الفرد الذي لاحقته الأزمات في كل الحقب، و ما هذه الأزمات إلا مظهراً من مظاهر تلك الحقيقة التاريخية، لكن بلامح الحقبة التاريخية المعاصرة.

و لعل أول ظهور حقيقي لكلمة تاريخ كان عند بداية زمن الكتابة لدى خالد بن طوبال في مستهل رواية ذاكرة الجسد عندما أعلن بداية كتابة قصته المأساوية التي أبت

(1) عابر سرير، ص: 266.

(2) نفسه، ص: 298.

إلا أن ترتبط بتاريخ يعني كل الجزائريين: >> أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياته بتاريخ ما.. يكون غمرة لذاكرة أخرى.

(...) غدا سيكون أول نوفمبر .. غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير (...) و مثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء.. أشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا لن أمزقه كالعادة.. يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا.. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة>>⁽¹⁾.

>>... و كأن هذا التاريخ سيكون منعطفا للذاكرة كأنه سيكون ميلادي الآخر>>⁽²⁾.

كان هذا أول ظهور للتاريخ على ساحة الأحداث التي يدونها قلم الراوي، لكن أول مناقشة حقيقية لمفهوم التاريخ و كشف وجهه المتجهم كان عند بداية تعقد العلاقة بين خالد و حياة عندما حددت له الموقع الحقيقي للتاريخ بعكس ما كان يعتقد: >> وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر و الخير على جانبينا ليسجل انتصاراتنا المجهولة.. أو كبواتنا و سقوطنا المفاجئ نحو الأسفل.

التاريخ لم يعد يكتب شيئا إنه يمحو فقط >>⁽³⁾.

و من هنا تبدأ صورة التاريخ تحولها السلبي في منظور الشخصيات لنذكر صفحة بعد أخرى ذلك التنافر القائم بين الجزائريين و تاريخهم الذي تنكر لهم و تنكروا له فيجيبها خالد: >> هكذا التاريخ عزيزتي، و هكذا الماضي ندعوه في المناسبات ليتكفل بفتات الموائد>>⁽⁴⁾.

و في الرواية الثانية فوضى الحواس يتكرس هذا الخطاب بصورة أعمق حينما يتجسد في ملامح الشخصية الجزائرية التي تشكلت عبر الزمن، و أصبحت في حد ذاتها خطابا تمرديا في مواجهة كل التيارات المضادة لميزاجها الجموح: >> في زمن سابق كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، و التي صفع بها الداوي وجه القنصل الفرنسي، و التي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول

⁽¹⁾ ذاكرة الجسد، ص: 29.

⁽²⁾ نفسه، ص: 76.

⁽³⁾ نفسه، ص: 325.

⁽⁴⁾ نفسه، ص: 328.

الجزائر بحجة رفع الإهانة، ليست إلا دليلا على كبريائنا، و عصبيتنا، و جنوننا المتوارث»⁽¹⁾.

و تارة أخرى يتحول التاريخ المضاد الذي يحمله الجزائري إلى شخصيات ثورية و ثائرة سجلت أسماءها على لائحة أبطال التاريخ بالأمس، بينما سجلت أسماءها اليوم على لائحة ضحايا التاريخ المعاصر: >> قبل التاريخ بقليل كان اسمه محمد بوضياف.. اللحظة لم يعد له اسم منذ خطا على تراب الوطن أصبح اسمه هو التاريخ.

أليس التاريخ هو ما يمنع المستقبل أن يكون أي شيء؟>>⁽²⁾.

و في الرواية الثالثة عابر سرير يتحول الخطاب الروائي حين تتعرض له الشخصيات بالنقاش إلى خطاب مواجهة و تحد و نقمة على جور هذا التاريخ الذي لم يمنح الجزائريين سوى الأزمات و لم يسجل عنهم في صفحاته سوى الكبوات.

و هذا ما يكشف عنه هذا الحوار بين زيان (خالد الأول) و الراوي خالد الثاني حينما قال الأول للثاني: >> خليك مستجيل يا راجل.. التاريخ "الحلوف" راه يسجل قلت مازحا:

-التاريخ يسجل لكن أنا أنشر أريد أن أنشر هذه المقابلة كشهادة عن تلك المرحلة>>⁽³⁾.

و بعد إدراك هذه الصورة عن التاريخ لدى الجزائري ازدادت الهوة بينهما اتساعا، فتفاقت الأسئلة المصيرية في نفس هذا الفرد الذي قهره التاريخ و أغرقه في ضبابية الأزمة و المصير المجهول: >> بإمكاننا الآن أن نواصل التراشق بذلك الكم من الأسئلة ما عدا السؤال "من يقتل بوضياف؟" صار "صوب أي مصب ذاهب بنا الوحل" "صوب أي وحل ذاهب بنا التاريخ؟">>⁽⁴⁾.

و لأن الراوي قد أدرك مهمته المستحيلة استحالة تغيير اتجاه مصب التيار، رجع إلى نفسه يعاتبها عندما فشل في مهمته التي انبرى لها من أول هذه الرحلة، و انكسر في

(1) فوضى الحواس، ص: 144.

(2) نفسه، ص: 240.

(3) عابر سرير، ص: 165.

(4) نفسه، ص: 167-168.

(1) عابر سرير، ص: 303.

صراعه مع تيار التاريخ: >> من أنت حتى تغير مجرى التاريخ، أو مجرى نهر لست فيه سوى قشة يجرفها التيار إلى حتمية المصعب؟<< (1) .

و هناك في قعر المصعب كان الإحساس الحقيقي بالحرمان و باليتم إحساس ساد الروايات الثلاث لما أبى التاريخ أن يسجل ذلك الكفاح الأزلي الذي خاضه الجزائري منذ خلق، و ما عدا الكبوات و الخيبات فضل هذا التاريخ أن يمحو فقط في هذه المرحلة الظلامية.

أليس هذا هو الإجحاف عينه؟ ألا يحق لهذا الفرد أن يعلن سخطه و تمرده على جور التاريخ المعاصر؟

لقد فضلت الكاتبة أن تسجل تفاصيل ذلك الصراع، و تنبيري لهذه المهمة الشاقة بدل التاريخ نفسه الذي كان عليه أن ينشر كل شيء عن تلك المرحلة لكنه لم يفعل فجفت أقلامه، و خرست أبواقه حينما كان عليها أن تنطق.

لذلك كانت الكاتبة ناقمة على تخلي التاريخ عن الجزائري ابن الأزمة المعاصرة، ابن العشرية السوداء الذي عاش يتما حقيقيا عندما غادرته الأقلام المسجلة، و الأصوات المعبرة، و الكلمات الشاهدة على تلك المرحلة فكانت هذه الثلاثية تعويضا عن كل ذلك العقم الذي أصاب الساحة الإعلامية و الثقافية التي أثبت أن تدلي بشهادتها للتاريخ الذي سادته ضبابية قاتمة في هذه المرحلة، و صمت غير عادل عن تفاصيلها .

فلم تتردد الكاتبة و هي تسجل، و تشهد، و تستجدي، الذاكرة و التاريخ في الشكوى من ذلك الوضع اليتيم الذي هجر فيه الجزائري و ترك لوحده يصارع وضعه، و يرافع عن قضيته وحيدا: >>ذهب آخر رفاق الريح و بقيت مرتعدا في مهيب التاريخ << (2) .

>>... منذ تخلي التاريخ عنا و نحن هكذا...<< (3) .

- خلاصة دراسة رؤية العالم في

*لقد كانت أحلام مستغانمي في تدريبها الروائي بسطر ولادة ما .
*و كان هذا العمل الروائي عبارة عن تمهيد و عرض لشروط الولادة.

(2) نفسه، ص: 298.

(3) نفسه، ص: 173.

* و لا بد للحظة الولادة تلك أن تسبق بمرحلة انعزال و فكاك و استقلال عن العالم لتحقيق التأمل الكافي كفترة انتقالية من مرحلة لأخرى.

* لا بد في لحظة الانعزال تلك أن يغرف المرء من رحم واقعه و تاريخه، و وضعه الراهن، الذي يمكن أن يكون رحما عقيما إذا أساء التعامل معه، و عندها لن يمنحه سوى صورا لمأساته و أزماته الناتجة عن سوء فهمه لصيرورة التاريخ و العالم. و يكون رحما خصبا ولودا عندما يستولده عن دراية و إرادة تعكسهما قراءته الصحيحة للعالم إذا وفر هذا الفرد ظروف ميلاده الجديد بإرادته و تصميمه على الخروج من أزمته انطلاقا من ذاته و خصوصية وضعه في العالم.

هذا الرحم العقيم تارة، و الولود تارة أخرى ليس إلا الذاكرة التي تلف وجود المرء في عالمه، و التي تشهد على أخطائه، و تحفظها في رحمها عسى أن يستفيد منها لينجز خطواته اللاحقة و مستقبله القادم.

* فإذا كان لا بد للولادة من انعزال و تخل كلي عن ملامح الارتباطات الأولية فسيحدث بعد هذا الانعتاق التام من الراديكاليات المفروضة، توجد من نوع جديد و التفاف حول قضية أكثر ثباتا و جوهرية.

لأن الالتفاف و التوحد الجديد يكون أكثر رسوخا و وثوقا من أي وقت مضى عند التحرر من أسر الارتباطات السابقة بقوة المنطق المفروض خصوصا إذا كان هذا الوضع الوجودي الجديد نتاج الإرادة الذاتية للأفراد الفاعلين.

ذلك أن مرحلة الفكاك تمثل مرحلة انعزال ضرورية فاصلة بين الارتباطين الأول المادي المؤقت و الثاني الارتباط الروحي و الأبدى.

إذ لا بد بعد التخلص من قيد الارتباط الدنيوي الأول بالوطن و صورته الزائفة التي ورثها الجزائري بقوة المنطق السائد، أن تأتي مرحلة انمحاء تام و هي مرحلة

جديدة يتم فيها الانتقال من مرحلة التلقين و التوارث إلى مرحلة صنع الذات، و بناء الوجود الفعلي اللذان يتطلبهما العهد القادم.

* إن قوة المنطق المادي السائد التي حدث فيها الارتباط و تم منها الفكك و الإنعتاق و التي قوضتها أحلام مستغانمي، هي قيم تمثل جزائر الماديات و المصالح الضيقة الدنيوية و الشخصية، و هي القيم العقيمة التي كرسن منطق الرداءة و أطالت أزمة هذا الوطن. و بعيدا عن ذلك المنطق المتردي شيدت أحلام مستغانمي وطنا جديدا و شخصية جزائرية جديدة و معايير ذهنية تصحح مفاهيم هذا الوطن الذي يصبح في هذا الوضع الجديد، ذلك الكيان المجرد و المعنوي الذي يحل في المرء محل الروح. و هي فكرة بعيدة كل البعد عن الأولى التي كان الارتباط بها يمثل مجرد ارتباط دنيوي، و تقيد مصلي مادي لا يلبث أن يفكك و ينحل وثاقه بمجرد انقضاء الحاجة إليه و المصلحة منه.

* إن الفكرة المجردة و المعنوية للوطن و التي جاءتنا بديلة عن تلك المفاهيم الدنيوية و المصلحية الضيقة التي سادت في الذهن الجمعي للمجتمع، قد جاءت في بعدها الروحي ممثلة للروح الوطنية الجديدة التي يفترض استيلاها من ذاكرة المأساة الوطنية عبر التاريخ، فيصبح التوحد بهذا المنظور الروحي يحمل اسم الاعتقاد، و الأيمان. لأن التقيد بالماديات هو ما يعتبر ارتباطا ملموسا و دنيويا مؤقتا و التوحد المعنوي مع فكرة جوهرية يتم الالتفاف حولها يسمى إيمانا و اعتقادا أبديين.

* فالاختلاف حول الوطن المادي الذي نسكنه من شأنه أن يخلف تشظيا و تفككا على المستوى المعيشي الواقعي، فيقتلع فيه أحدهم الآخر بطريقة أو بأخرى، و يزيحه عن الطريق من أجل ثمن بخس، و مصلحة زائلة.

و التوحد حول وطن بهذا المفهوم لا يكون إلا أمرا مؤقتا آيلا للزوال و الاندثار باندثار المصالح المشتركة و النعم المؤقتة.

ليؤول في النهاية إلى العقم و الاستلاب و عدم الجدوى، و هو ما أدركته أحلام مستغانمي و عملت على الفكك منه، و الإنعتاق من قيده.

في حين أن الالتفاف و التوحد الأبدان حول الوطن المعنوي الذي تكرسه فكرة الوطنية الراسخة يحمل صفة الديمومة و الأبدية و الاستمرار على العهد الذي قطعه جيل الشهداء على أنفسهم بالأمس، و هو المفهوم الروحي الذي من شأنه أن يلم الشمل و

يوجد الصف إلى أبد الأبد، وهو ما لم يتحقق كهدف بقي معلقاً، و حلقة مفقودة في تاريخ الجزائر، وهي المرحلة التي استشرفت بل أرادت أحلام مستغانمي حلولها في القريب العاجل، لأن الجزائري قد جرب كل المراحل العقيمة السابقة، وما بقي لنا بعد كل ذلك العقم سوى الاعتبار و الاستفادة من تلك المراحل باستثمار زخمها و اكتنازها في الذاكرة لبناء تاريخ المرحلة اللاحقة.

كي نكتشف أخيراً مع أحلام مستغانمي أن الوطن المنشود صرح معنوي يشيد داخل أفراده لا خارجهم، يلتف حوله أبناؤه التناقفا عقيدياً كما تلتف الأمة حول عقيدتها و دينها لأن هذه المرة يتعلق الأمر بفكرة معنوية لا بشيء مادي زائل.

و هذا المغزى هو ما أرادته أحلام مستغانمي من وراء تقويض الشيئية في المفاهيم و المعالم السائدة و المكرسة في الواقع المتردي عن هذا الوطن. و تشييد الروحية في فهم معالم الوطن الروحي الذي يسكن الذوات، و الذي كانت تنشده في قولها على لسان الراوي الذي علق الصورة التي رسمها بطلها خالد بن طوبال منذ رواية ذاكرة الجسد إلى أن أصبح اسمه زيان في رواية عابر سرير: <> أكان يلزم زيان عمراً آخر ليدرك أن هذا الشيء الذي رسمه منذ أكثر من ثلاثين سنة، ما كان جسراً و لا امرأة، و لا مدينة و لا وطناً ذلك أن "الوطن ليس مكاناً على الأرض"، إنه فكرة في الذهن.

إن من أجل فكرة لا من أجل أرض نحارب، و نموت، و نفقد أعضائنا، و نفقد أقربائنا و ممتلكاتنا (...). و من أجل تلك الفكرة التي لا تموت حتى بموتنا، نبيع أغلى ما في حوزتنا كي نؤمن تذكراً شحناً لرفاتنا، حتى نعود إلى ذلك الوطن << (1).

* إن فكرة العودة إلى الوطن وحدها هي الفكرة الثابتة في كل روايات أحلام مستغانمي إن كانت العودة على قيد الحياة، أو العودة جثة هامدة، و هو المشهد المتكرر في نهاية كل رواية من هذه الثلاثية، ففي الرواية الأولى يعود خالد بن طوبال ليحمل جثة أخيه من العاصمة عائداً بها إلى قسنطينة و في الرواية الثانية يعود بوضياف من الغربية ليجد كفته جاهزاً في وطنه.

(1) عابر سرير، ص: 265-266.

و في الرواية الثالثة يعود خالد الثاني بخالد (الأول زيان) في صندوق من فرنسا إلى الجزائر.

*إذا تقصينا فكرة العودة المسلطة بإلحاح على أبطال أحلام مستغانمي والتي تحمل الطابع المأساوي كونها عودة انهزامية لأبطال سافروا بنية الحلم والظفر بما صمموا عليه في رحلتهم الرامية إلى تحقيق الانتصار على عالمهم، نجدها فكرة متعلقة بوجود الإنسان ومتجذرة في تاريخه حيث رافقته منذ بداية الفنون الإبداعية.

وفي طابعها المأساوي تكرر فكرة العودة ذات البعد الوجودي والفلسفي ذلك المعتقد الماركسي الذي أشرنا إليه في الفصل الأول والذي مفاده أن الإنسان لا يمكنه على الإطلاق فهم هذا العالم، وأن كل محاولاته في ذلك الاتجاه قد باءت بالفشل، وهو ما جسده مسرحية "فادر" التي أثبت فيها غولدمان رسوخ هذه الفكرة التي ترجع الإنسان من حيث بدأ، وتعيده إلى نقطة المنشأ كلما حاول مغادرة بيئته بحثا عن الانتصار على العالم ، لكنه في آخر المطاف يعود منهزما ومقهورا أمام عالمه.

وهو ما يؤكد أن فكرة العالم المأساوية تحمل طابعا أنطولوجيا متعلقا بوجود الإنسان ، وهذا ما تجسده الميثولوجيا اليونانية في أساطيرها التي يرويها لنا هوميروس في الأودوسا على وجه الخصوص ⁽¹⁾، عند عودة أوليس وبقيّة الأبطال من حرب طروادة، و ما لقوه من أهوال شنتت شملهم بعدما ظنوا أن رحلتهم قد كالت بالانتصار . وفي النهاية يظهر البطل أوليس الذي غادر بلاده شابا يافعا، قد عاد في نهاية رحلته شيخا هرما مهترئ المظهر إلى بلده الأصلي مهزوما بعد انتصار مؤقت تبخر كالحلم .

(1)-HOMER :L'odyssée traduction Mario MEUNIER édition librairie générale française Paris 1973.

(1) انظر ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر تقديم محمد حسين الأعرجي المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية سلسلة الأنييس الجزائر 1995 .

ونجد نفس السيناريو في ملحمة أخرى هي ملحمة كلكامش⁽¹⁾، حيث يسافر هذا البطل بحثاً عن نبتة الخلود، فيخوض أهوال رحلته في البحار يصارع الوحوش والموت في سبيل غايته وبعد الانتصار على كل هؤلاء يعثر كلكامش على نبتة الخلود التي سيوزعها عند عودته على قومه ليخلدوا، وبمجرد شروعه في رحلة العودة تأتيه أفعى وتأكل نبتة الخلود تلك، فتضفر بالخلود دونه، ويتبخر حلمه في تحقيق الخلود وآماله في الانتصار على قدره المحتوم في العالم، فيعود منهزماً من حيث انطلق، ويموت في آخر الملحمة مثل سائر البشر.

إنها الحقيقة التي لم تخلدها الأساطير القديمة فحسب بل حتى الديانات العريقة التي تناولت جميعها فكرة عودة لإنسان إلى منشأه الأول .

وعندما نبحت في التراث الديني الذي عالج أزمة الإنسان نجد أن التورات تروي لنا قصة آدم وحواء الباحثين بدورهما عن الخلود: >> فقالت الحية للمرأة لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين للخير والشر>>⁽²⁾ . وعند انفضاح أمرهما وانكشاف سوءاتهما >> قال الرب الإله للمرأة (...) للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت مع جموع وحوش البرية>>⁽³⁾، لينزلا بعد هذه الخطيئة إلى الأرض منهزمين خائبين.

كذلك في القرآن الكريم

حملها أمل الخلود، يقول تعالى في سورة طه >> فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى <<⁽¹⁾. وبعد أن أكلا منها حل بهما العقاب >> قال اهبطا منها بعضكم لبعض عدو فإما يأتينك مني هدى <<⁽²⁾ .

(2) الكتاب المقدس العهد القديم دار الكتاب المقدس في العالم العربي بدون تاريخ التكوين الإصحاح الثالث الآية 3-6.
(3) نفسه الآية 15.

(1) القرآن الكريم رواية ورش بالرسم العثماني المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1991 سورة طه الآية 117.
(2) نفسه الآية 119.
(3) نفسه الآية 54.

وتكريسا لمبدأ العودة الحتمية إلى المنشأ يذكرنا سبحانه وتعالى بهذه القاعدة الأزلية في نفس السورة بقوله: >> منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى << (3).

وهذا ما يؤكد بأن فكرة العودة المأساوية لأبطال أحلام مستغانمي تسترشد بعديها الوجودي والأساطيري من نفس البؤرة التي انطلق منها ذلك المد الأنطولوجي الذي تناوله التراث الديني والميثولوجي الذي تعرض لأزمة الإنسان المتمثلة في تلك العودة الأزلية إلى منطلقه الأول .

فكرة العودة المتكررة في كل رواية تؤكد أن الوطن هو المبدأ و هو المنتهى. فتعزز فكرة العودة هذه الفكرة الأولى التي شيدت الوطن المعنوي الذي يوحد أبناء الجزائر.

و هما الفكرتان اللتان تقوداننا إلى استخلاص رسالة خالد بن طوبال الذي يمكن أن نقول بأنه لم يغادر قسنطينة أبدا كي يعود إليها، وذلك منذ أن أسس فكرته الجوهرية التي قرر فيها أن تسكنه هذه المدينة الوطن بدلا من أن يسكنها، تلك الفكرة بالذات هي التي حولت قسنطينة من شيء مادي خارجي إلى جوهر معنوي داخلي، وهذا ما وعاه وخلص إليه خالد بن طوبال منذ نهاية رواية ذاكرة الجسد: >> لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد تلو الآخر... أنا لا أسكن هذه المدينة... إنها هي التي تسكنني << (1) .

*من وجهة نظر البطل الروائي الذي راح عند أحلام مستغانمي يقدم لنا العالم من داخله، نجد بأن كل بطل يروي قصة انكساره، و مسلسل خيالاته، و موقعه المتشعب في هذا العالم قبل أن يمنحنا صورة هذا العالم ورؤيته بعينه.

ليجسد لنا العالم في منظوره من خلال أحلامه المتكسرة و مشاريعه المنهدمة و طموحاته المستحيلة التي رأينا من خلالها ما هو كائن من منظور تلك الطموحات و المشاريع التي ترسم في الروايات الثلاث الصورة المحتملة لما يجب أن يكون.

لقد جعلتنا الكاتبة ندرك ما تحقق من خلال منحنا صورة عن الذي لم يتحقق، و بالتالي يمكن القول بأن أحلام اليقظة و المنام للأبطال الرواة عند أحلام مستغانمي و التي

(1) ذاكرة الجسد، ص: 450.

اعتقلت بشق هام من النص الروائي الذي بني عليها، لم تكن سوى وسائط تحمل إلينا مشروعا لتغيير شيء مكرس و استبداله بآخر ممكن، لهدم عالم هو واقع و مفروض، و تشييد آخر مفترض، لقتل زمن و مكان رديئين، و بعثهما مشرقين في عهد جديد، لقطع نسل الأزمة الرابضة على صدر الأمة، و استيلاء مستقبل ينهض على أنقاضها.

و هي الغاية القصوى التي تنشده استرجاع الحق في الحلم حتى من أجل الحلم ذاته، بدل ذهنية التسليم التي قتلت هذا الحق الذي بقي مؤودا إلى أن استنهضته أحلام مستغانمي في ثلاثيتها التي بعثت في خطابها جوهرًا مشتركًا ظل دفينًا دون أن يعرف طريقه إلى النور. فكان هذا الخطاب الروائي إيذانًا بنضج ذلك الوعي الذي حنطته سنوات الأزمة، و ما كانت الرواية الأخيرة عابر سرير التي وضعت فيها الكاتبة حدا للعقم و الموات، و نهاية للأبطال العقيمين، بمجيء بطل خصب مصمم على كسر ذلك العقم الذي ساد قبله، إلا إشارة إلى قدوم موسم الخصب و النضج في الوعي الجماعي للمجتمع الجزائري الذي كسرت عنه الروائية جدار الصمت الذي أطبق على لسانه طيلة عشرية من الزمن، أما و قد ولى عهد الصمت و العقم مع تلك الحقبة المظلمة، فقد آن الأوان لاستيلاء و عي بديل مؤسس على أنقاض الوعي السابق الذي أثبت عدم جدواه، و تشييد بناء المسيرة القادمة لهذا الشعب المعثر من تجربته المريرة في تلك السنوات العجاف.

* حمل الخطاب الروائي المستغانمي رؤية ناقمة على التاريخ الذي لم ينصف الجزائري يوما .

وكانت ثلاثيتها الروائية عبارة عن تذكير لمسار الكبوات الذي عاشه الجزائري عبر التاريخ وجسده في شتى مراحل.

فتحول النص الروائي الجامح تبعًا لصراعية التاريخ مع الجزائري إلى معركة من ثلاث جولات تحمل هزيمة البطل في كل منها فهما جديدا لهذا العالم وتمهيدا لبعث الرحلة وتجديدها في الرواية اللاحقة .

و إذا حملت هذه الثلاثية من عناصر التجديد على المستويين الفني والفكري، فإن تجديدها كما من بحسب هذه القراءة في تحويل الكتابة الروائية بنمط الثلاثية إلى معركة وجودية تحمل بطابعها الثوري صراعية الكتابة - كتعبير إنساني - مع الكون، والمنطق

الجائر لهذا العالم الذي لم يكن يوماً عادلاً في حق السواد الأعظم من الناس الذين خرجت الكاتبة من بينهم كلسان حال يقول كلمتهم بطابع فني تتحول الكتابة فيه إلى معركة متعددة الجولات قد يحمل مجرد التعبير عن الهزيمة فيها عند نهاية كل جولة (كل رواية) نجاحاً في تقديم فهم للعالم، بل يمثل أكثر من ذلك إنتصاراً للكتابة كسلاح إنساني خلق منذ الأزل لمواجهة العالم الجائر .

حيث يخرج لنا البطل بعد كل هزيمة في ثوب جديد، ولغة جديدة، ووجه جديد، لبعث الكفاح وخوض المعركة التي قرر ألا يخسرها بمجرد خسارته في إحدى جولاتها. *لقد حمل إلينا خطاب العبور المتضمن في النص الروائي عبر رمزي الجسر والسرير مضامين رؤيوية كفيلة بإجلاء الخطاب الخفي المصمم على إيجاد طريق للخروج من مراحل الأزمة عبر تاريخ الجزائر .

- للخروج من مرحلة الصمت الذي خيم على لسان المجتمع الجزائري بمختلف مستوياته تحت وطأة المحنة الوطنية في عشرية التسعينيات .
- لكسر الحجر الإعلامي الحجر الإعلامي والثقافي والتعبيري الذي ضرب على المنقف الجزائري .
- للتصريح بعد الخرس الذي أصاب المبدع والكاتب والتاريخ لما أحجم هؤلاء على قول كلمتهم، فتكلمت الكاتبة باسم كل من كان عليه أن يتكلم ولم يفعل .
- لافتكاك لغة التعبير عن الذات والواقع الجزائريين من أسنة ومنابر أجنبية احتكرت التعبير عن المشهد المأساوي في الجزائر، واسترجاع حق الكلمة، والجدارة بالقول، ولفت الأسماع إلى الحقائق المروية بلسان خارج من تحت أنقاض الأزمة .
- لمخاطبة المستنتر والخفي والسري المشترك بين أفراد المجتمع .
- لضرورة ملحة في الخروج من مرحلة التستر والكبت إلى نور المكاشفة وتحرير الخطاب المقموع .
- لإحداث القطيعة مع عهد الظلامية الذي ولى إيدانا بافتتاح عهد جديد تستشرفه الكاتبة عبر أنشودة العبور (من - إلى)، من ضفة إلى أخرى عبر جسر كانت وحدها

الكاتبة تراه، ويرسمها أبطالها في شتى تحركاتهم، ويحملونه شعارا لهم من أول رواية إلى آخر رواية .

جسر امتد دوما بين طرفي ثنائية جدلية بسطتها الكاتبة على طول النص الروائي الذي تتجاذبه ضفتان تعددت أوجههما:

ارتباط — فكاك

احتضار — بعث

عقم — ولادة

ثنائيات امتد بينها جسر شيدته الروائية وأمنت باجتيازه وتحقيق العبور المنشود.

* و بمنظور شمولي لأزمة البطل الروائي في عالمه لدى أحلام مستغانمي، نسجل ملاحظة نحسبها مهمة في نهاية هذا التحليل: و هي اشتراك الرواة الثلاثة في نفس المصير و هو الخيبة و الانكسار، دون أن يشتركوا في المسار إليه.

و في كل خيبة، تروي الكاتبة مصير تجربة عشقية و تجريدية ساقتها في رحلتها أمواج الذاكرة المجيدة التي يتسلح بها كل واحد منهم، محفوفة بزبد حلم في الإنعتاق من الأزمة، لتتكسر لجج ذلك الحلم المندفع بإرادة جامحة في التحرر على صخور الواقع المتحجر الذي أجاب الأبطال الثلاثة بنفس الإجابة السلبية، و أوصلهم إلى نفس المصير المأساوي الحامل دوما لوجه واحد للهزيمة.

و هذا هو العنصر الثابت طوال النص الروائي رغم اختلاف الأبطال الرواة من حيث الجنس و المهنة و الحلم، لكن الكاتبة أرادت من خلال ذلك الثبات في المصير أن تؤشر على موضع الفشل و مكن الخلل في مسيرة الجزائري الذي جعله التاريخ يغير كل شيء: ذهنيته، حلمه، ملامح شخصيته، مفاهيمه... دون أن يتمكن هو من تغيير مسار هذا التاريخ إلى صالحه⁽¹⁾، و هذا الواقع إلى الأحسن، و هو الأمر الذي بقي مفروضا رغم كل الجهود المبذولة نحو الفكاك منه.

(1) إن مقولة تغيير مسار التاريخ هي فكرة قديمة في تاريخ الفكر الإنساني تنبه لها الماركسيون فأصبحت بحكم هذا الإكتشاف مقولة ماركسية تداولها كل من ماركس و لوكتاش و غولدمان تحت مصطلح Le praxis وتعني لإسهام الإنسان في صناعة التاريخ، أنظر في مؤلفات لوكتاش و غولدمان

*بالإضافة إلى فكرة اشتراك البطل المتعدد في المصير الموحد، و هي الفكرة التي تجسدها ثلاث شخصيات مختلفة في تكوينها، و دورها، و موقعها في المجتمع، تصارع مصيرا موحدا، و هذا المصير مرتبط باشتراكها في نوعية المأساة و المعاناة في مجتمعها القائم على الطبقية (البؤساء-و المهمين) التي تتجاذب الأبطال الثلاثة، بينما يرفض كل منهم الانتماء إلى أي من الطبقتين حتى انتهى بهم الأمر إلى الفكاك من هذا المجتمع القائم على ذهنية ثابتة لا تتغير مفادها تقديس الأشخاص المهمين أو الذين يبدون كذلك، و نبذ و إقصاء الضعفاء أو الذين يبدون كذلك، و هذه الفكرة القائمة على المرتبية تشي بنوعية الذهنية السائدة في الضمير الجمعي الذي لم يتعرف بعد على ملامح زمن الحداثة الجديد >> لأن الحداثة تعني في أحد معانيها الانتقال من الأحادية إلى التعددية، و من المعرفة الوحيدة إلى المعارف المتعددة (...). فالقول بالمعرفة الأحادية هي فكرة تصادر ظهور معارف جديدة، و أفكار و تطلعات و معطيات أخرى مغايرة في طرحها و نظرتها للعالم <<1).

و هو الطرح الذي يتصادم مع الذهنية السائدة في أوساط المجتمع الجزائري المعاصر الذي حاولت الكاتبة في ثلاثيتها إظهار صعوبة التعامل معه، و أحادية نظرتة المتصلبة تجاه المبادرات الحداثية الطامحة إلى تغيير وضعه، و الأطروحات الإيديولوجية العميقة و المتعددة التي حملها عبر الروايات الثلاث كل بطل من أبطال أحلام مستغانمي و ما كان سقوطهم الواحد تلو الآخر دون بلوغ غايته في اجتياز عقبة الواقع المتصلب و الذهن الجمعي المتسلط سوى إظهارا لصلاية هذه الدوغمائية السائدة في الوعي القائم لهذا المجتمع العربي الجزائري، من خلال عينة أخذتها الكاتبة من يوميات الواقع القسنطيني، و تعامله مع أبناءه في هذا الزمن المتردي الذي أطلعتنا الكاتبة على تأجج الثورة عليه بعيون أبطال متمردين عليه بلامح جزائرية و جينات انتحارية.

*لنجد في الأخير بأن >> القول الروائي يفصح لنا عن عنصرين لا يتكون خارجهما: أولهما تحول اجتماعي يهدم فكرة أحادية المرجع (...). و ثانيهما القدرة على توليد

¹ عن فيصل دراج نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى 1999 ص 150

² نفسه ص: 147.

و تطوير المتعدد في مجالات مختلفة و في الحالتين يحدث الزمن الروائي عن زمن تاريخي قطع من زمن سابق عليه سواء جاء هذا القطع كلياً أو مجزؤاً في فضاء هجين <<(2).

و مهما كانت حدة هذه القطيعة و درجتها فإنها تبقى قطيعة، و هذا ما جسده العالمان اللذان تجاذبا أطراف النص الروائي المستغانمي ، و اللذان جسدتها الجدليات النصية بداية من (الارتباط، الفكاك) ثم (الاحتضار و البعث) ف (العقم، الولادة) ، و لا يمكننا تفسير هذه القطيعة مع واقع الرداءة ، و زمن الرجعية و دكتاتورية الإيديولوجية الأحادية الكاسحة للأحلام و التطلعات ، سوى بأزمة الرواية العربية المعاصرة التي لم يصادف منشأها سوى مجتمعات رسوبية الأفكار، و بطيئة التحول، ذلك أن <> الرواية العربية لم تلتق في أزمنة ولادتها، و لا في الأزمنة اللاحقة ربما بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة، فولدت كجنس أدبي مرزول، و تطورات من دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة، كأن الزمن الهجين الذي استولدها قد خلف وراءه وليدا معوقا يتحرك في فضاء اجتماعي ينكر المتعدد، و لا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها <<(1)، و الخليفة بمرحلة الحداثة التي تقبل عليها هذه المجتمعات. لذلك كانت فكرة التصميم على القطيعة مع هذه الإيديولوجيات الأحادية السائدة مطروحة بإلحاح ، و اتخذت أشكالاً متعددة في الرواية المعاصرة، و من بين تلك الأشكال هذا الطرح الجدلي الذي جسده ثنائية الارتباط و الفكاك التي كرست محتوى القطيعة التي جاءت بها أحلام مستغانمي في ثلاثيتها الروائية لمواجهة رداءة هذا العالم و واقعه و منطقها، و طرح بدائلها فيه و رؤيتها له، و التي كشفتها لنا وقادتنا إليها مواقع أبطالها في عالمهم الروائي الذي توصلنا في تحليله منهج البنيوية التكوينية الذي نحسبه قد قادنا إلى كشف تلك الرؤية الثاوية خلف ذلك البناء الروائي الذي حاولت قراءتنا هذه تقصي رؤية العالم فيه.

(1) فيصل دراج نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 148.

خاتمة

في ختام هذا البحث يمكن القول إن ما توصلت إليه من استنتاجات ثم تطويرها جدليا عبر مختلف محطات البحث لا تمثل خلاصة فكرة رؤية العالم النهائية لأحلام مستغامي من خلال ثلاثيتها الروائية بقدر ما هي خلاصة هذه القراءة الرامية إلى كشف وجه من وجوه رؤية العالم التي تجلت في ثنايا البحث، و حاولت التطرق لها في ختام هذه الدراسة، وقد التقطت تلك النتائج من مختلف المواقع الزمنية والمكانية والرؤيوية التي تموقعت فيها الشخصيات الروائية الرئيسية عبر النص الروائي الممتد عبر الروايات الثلاث.

وفي فصولها الثلاثة حاولت هذه الدراسة الإجابة عن عدة إشكاليات انطلق منها البحث و تجسدت في إشكالية محورية تسائل مختلف أحوال المجتمع الجزائري سواء ما تعلق منها بالجانب التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، أثناء العشرية التي تمخضت عن هذا العمل الروائي، باعتبار أن الكاتبة جاءت لتطرح قضايا مجتمع مثلت ثلاثيتها الروائية لسانه الناطق، وعينه التي يرى بها العالم، لكن بمنظورها الخاص الذي تطرح من خلاله قضايا محددة، و تبرز عناصر بعينها، و تركز على مشاهد دون غيرها ترتبط بالراهن الجزائري في تلك الفترة. فما كان لي إلا أن استنتقت تلك المشاهد والمقاطع الروائية التي تم التركيز عليها، و تأطيرها في شكل ثنائيات جدلية سيقت وطورت في ضوء خطوات المنهج البنيوي التكويني المعتمد.

ومن خلال النتائج التي استخلصها الفصل الثالث في مرحلتي الفهم والتفسير، وجدنا حسب قراءتنا أن هذا الخطاب الروائي يتسرب في اتجاهين مختلفين يرسمان صورة الجزائري في عالميه الخارجي و الداخلي.

يتجه الأول إلى الخارج في ارتباطه بالتعامل الظاهري للفرد الجزائري مع عناصر و أحوال عالمه الخارجي الذي يحاول رسم صورته، و تحديد موقعه، و قول كلمة فيه. و يتجه الثاني إلى الداخل مخاطبا الضمير الجمعي، و الشعور الباطني لهذا الفرد و من وراءه المجتمع بأسره، في مختلف مراحل الأزمة، سواء في لحظات انكساره و خيبته، أو في لحظات انتصاره و بهجته، بل إن الخطاب الداخلي قد تغلغل أكثر من ذلك، حين داعب الأحلام الدفينة للأفراد سواء كانت ممكنة أو مستحيلة، وهو بعد آخر لتمظهرات

الأزمة الوطنية من خلال تلك الأبعاد التي اتخذها الخطاب الروائي الذي حاولنا استجداء مقولته الضمنية، و خبايا رؤيته للعالم التي تمظهرت لنا في هذه القراءة من خلال النتائج المستخلصة في نهاية البحث ،وقد كنت مدفوعا في كل ذلك بالرغبة في الإطلاع على نصوصنا و محاولة قراءتها و تحليلها إكبارا لهذا الزخم الإبداعي الذي ما أرسله أهله من أعماقهم إلا ليقول كلمتهم،و يفصح عن مكنونهم،و ما يختلج في صدورهم من أفكار و قضايا و مواقف من عالمهم.

و لا يدعي صاحب البحث أن هذه الدراسة قد حملت شيئا إضافيا إلى البحث العلمي سواء على المستوى المنهجي الدراسي،أو الفكري المفاهيمي.و إنما هي الرغبة في طرق المناهج الدراسية النادرة التناول باستثمارها بالقراءة،والمحاورة،و الترجمة،كي تلائم روح أدبنا و منتوجنا الثقافي ،و حتى تشارك كآليات،و استراتيجيات دراسية في إخراج خطابه الثاوي خلف البنيات النصية والمشاهد،و الصور المبتوثة في ثناياه.

ذلك أن الدراسة قد قدمت قراءتها للمنهج الغربي تبعا لخصوصية قراءة النص الروائي العربي.و هذا ما أحسب أنني قمت به وهدفت إليه، حتى لا تكون تلك الخلاصات و النتائج نقطة انتهاء لفكرة البحث، لأن المراد من وراء هذا العمل هو استمرار تلك المهمة اللانهائية للباحث و التي أعتقد أنني لم أقم سوى باستلامها من أيد سبقتني ،و تسليمها في نهاية هذه الدراسة إلى أياد باحثة بانية،و قرائح صاعدة قادمة. لنقول في الأخير بأن هذه الخاتمة لم تكن على الإطلاق نقطة نهاية،بقدر ما هي نقطة بداية تعيد تذكير الباحث بالنقطة التي بدأ بها مشواره لتسلمه مضمون رسالة الباحث وفكرته التي لا تموت بموته أو تنتهي بنهايته،و أن هذه الدراسة لم تكن في الأخير سوى محطة من محطات البحث في ميدان النقد الروائي الرحب، و إحدى تمظهرات المنهج البنوي التكويني التي تحاول من بين محاولات عديدة كشف رؤية العالم التي تتخذ في كل تمظهر لها لونا جديدا لم يسبق أن عرفناه،و شكلا مختلفا لم يسبق أن شاهدناه، وعالما جديدا لم يسبق لنا أن عشناه.

و الله الموفق.

فهرس المصادر والمراجع

I - المصادر

أ - الكتب المقدسة

1- القرآن الكريم رواية الإمام ورش بالرسم العثماني المؤسسة

الوطنية للكتاب الجزائر 1991

2- الكتاب المقدس العهد القديم دار الكتاب المقدس في العالم

العربي بدون تاريخ.

ب- الملاحم

3- ملحمة كلكامش ترجمة طه باقر تقديم محمد حسين الأعرجي المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1995

4- HOMERE

:L'odyssée -Traduction

Mario Meunier édition

Librairie générale

française paris 1973.

ج - الروايات

5-مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية موفم للنشر الجزائر. 1993

6-مستغانمي أحلام : فوضى الحواس دار الآداب بيروت الطبعة الخامسة 1998.

7-مستغانمي احلام :عابر سرير منشورات أحلام مستغانمي بيروت الطبعة الأولى 2003.

8-Malek Haddad

:Le quai aux fleurs

ne répond plus - L'union

générale d'édition

Collection 18/10-Paris1973.

II - المراجع

أ - المراجع العربية

- 9-التواتي مصطفى : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية
الدار التونسية للنشر-المؤسسة الوطنية
للكتاب الجزائر الطبعة الأولى 1986
- 10 - أحمد قاسم سيزا : بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.
- 11 - العيد يمى : في معرفة النص منشورات دار الآفاق الجديدة
بيروت الطبعة الثالثة 1985.
- 12 - العيد يمى :الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي
مؤسسة الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى 1986.
- 13 - النصير يسين : إشكالية المكان في النص الأدبي منشورات وزارة
الثقافة والإعلام بغداد الطبعة الأولى 1986.
- 14 - بوديبة إدريس :الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار منشورات
جامعة منتوري قسنطينة ط1 2000
- 15 - دراج فيصل :نظرية الرواية والرواية العربية المركز الثقافي
العربي بيروت لبنان- الدار البيضاء
المغرب الطبعة الأولى 1999.
- 16 - شحيد جمال :في البنيوية لتكوينية دراسة في منهج
لوسيان غولدمان دار ابن رشد للطباعة
والنشر بيروت الطبعة الأولى 1982.
- 17 - شكري غالي :المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ دار المعارف
بمصر 1969.
- 18 - عيلان عمرو :الإيدولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو
نصية في روايات عبد الحميد بن هدوقة منشورات
جامعة منتوري قسنطينة الطبعة الأولى 2002.
- 19 - لحميداني حميد :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز
الثقافي العربي للطباعة والنشر بيروت - الدار
البيضاء الطبعة الأولى 1991.
- 20 - لحميداني حميد :النقد الروائي و الإيدولوجيا من سوسولوجيا الرواية
إلى سوسولوجيا النص المركز الثقافي العربي
بيروت- الدار البيضاء الطبعة الأولى 1990.
- 21 - ولد بوعلية محمد :النقد الغربي و النقد العربي المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة الطبعة الاولى 2002.

ب - المراجع المترجمة

- 22 - أرون ريمون :صراع الطبقات ترجمة عبد الحميد الكاتب منشورات
عويدات عليوات - باريس الطبعة الثالثة 1983.
- 23 - باختين مخائيل :شعرية دوستوفسكي ترجمة جميل نصيف التكريتي

- 24 - بتور ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ترجمة فريد أنطونيوس
مكتبة الفكر الجامعي عويدات بدون تاريخ.
- 25 - بياجيه جون : البنيوية ترجمة عارف منيمنة وبيشير أوبراي
منشورات عويدات بيروت - باريس الطبعة الثالثة
1982.
- 26 -تودوروف تزفيتان : الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة دار
تور بقال للنشر الدرا البيضاء 1990.
- 27 -غولدمان لوسيان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ترجمة مصطفى
المنساوي دار الحداثة بيروت الطبعة الأولى 1981.
- 28 - غولد مان لوسيان : المادية الديالكتيكية وتاريخ الفلسفة والأدب ترجمة
نادر ذكري دار الحداثة بيروت 1982.
- 29 - فيشر أرست : ضرورة الفن ترجمة ميشال سليمان دار الحقيقة
بيروت 1972.
- 30 - لوكاتش جورج : دراسات في الواقعية ترجمة سمير كرم مؤسسة
الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى 1980.
- 31 - لوكاتش جورج : دراسات في الواقعية الأوروبية ترجمة نايف بلوز
وزارة الثقافة والإعلام دمشق 1970.
- 32 - لوكاتش جورج : دراسات في الواقعية الأدبية ترجمة أمير اسكندر
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1972.
- 33 - لوكاتش جورج : دراسات في الواقعية الاشتراكية ترجمة نايف بلوز
دار الطليعة دمشق الطبعة الثانية 1972.
- 34 - ولوسن كولن : اللامنتمي دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في
القرن العشرين نقله إلى العربية أنيس زكي حسن
منشورات دار الآداب بيروت الطبعة الثانية ، ديسمبر
1989.
- 35 - كتاب جماعي : البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ترجمة محمد برادة
مؤسسة الأبحاث العربية بيروت الطبعة الأولى
1985.

ج - المراجع الأجنبية

- 36- BAKHTINE Mekhail :La poétique de dostoevsky
-édition point seuil Paris 1970.
- 37 - BERGSON Henri :La pensée et le mouvement
-édition presse universitaire de
France 1966.
- 38-BUTOR Michel :l'espace du roman-édition
Gallimard paris 1969.

- 39-**DUCHET Claude** :**la sociocritique**- édition Fernand Nathan paris 1979.
- 40- **ESCARPITE Robert** :**Sociologie de la littérature** -collection que suis –je presse universitaire de France paris 1973.
- 41-**GOLD MANN Lucien** :**sciences humaines et philosophie**- édition P U F paris 1959.
- 42- **GOLD MANN Lucien** :**marxisme et sciences humaines** -édition Gallimard paris 1970.
- 43- **GOLD MANN Lucien** :**pour une sociologie du roman** -édition Gallimard collection idée paris 1973.
- 44 - **GOLD MANN Lucien** :**le dieu caché** –édition Gallimard paris1979
- 45- **LUKACS Gorges** :**la théorie du roman** –édition gonthier collection médiation paris 1936.
- 46-- **LUKACS Gorges** :**la signification présente du réalisme critique**-édition Gallimard paris1960
- 47– **LUKACS Georges** :**Problèmes du réalisme**-édition l’arche Paris 1975.
- 48–**LUKACS Georges** :**Histoire et conscience de class** -édition minuit Paris 1970.
- 49– **POUILLON Jean** :**temps et roman**-édition gallimard Paris 1946 .
- 50– **TODOROV Tez Vitane** :**Littérature et signification** -édition la rousse Paris 1967
- 51– **TODOROV Tez Vitane** :**Qu’est que le structuralisme ?** -édition du seuil Paris 1969.
- 52- **ZIMA Pierre Valery** :**GOLDMANN dialectique de la totalité** – édition saghers collection psychothèque Paris 1973
- 53– **ZIMA Pierre Valery** :**L’ambivalence romanesque**

- 54- COLLECTIF -édition sycomore Paris 1980.
:L'Univers du roman – presse universitaire de France Paris 1985.
- 55- COLLECTIF :Poétique du récit – édition du seuil Paris 1977.
- 56- COLLECTIF :Le structuralisme génétique -édition gonthier collection médiation N° 159 Paris 1977.

د / المجلات والدوريات

- 57- : فصول للنقد الأدبي الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الرابع العدد الأول أكتوبر -نوفمبر-ديسمبر الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983.
- 58- :المعرفة سلسلة موسوعية الشركة الشرقية للمطبوعات سويسرا جونيف المجلد الثاني بدون تاريخ.
- 59- :مجلة العلوم الإنسانية La Revue des sciences humaines Brussel بروكسل عدد 03 1969.
- 60- :مجلة الأقاليم بغداد العدد 12 1986.
- 61- :التواصل مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية منشورات جامعة عنابة الجزائر عدد 8 جوان 2001.

هـ/ القواميس:

- 62- لاروس فرنسي فرنسي عربي مكتبة ناشرون بيروت. 1997.
- 63- LAROUSSE : Dictionnaire du Français -édition maury euro-livres manchicourt France 2002.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ	مقدمة
01	الفصل الأول : من رؤية العالم الى البنيوية التكوينية
02	أولاً: رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان
02	I- التأثير الماركسي في التنظير الفلسفي لرؤية العالم
06	II- التأثير اللوكاتشي في التنظير الروائي عند لوسيان غولدمان
06	1- جورج لوكاتش من التشيؤ الى الوعي النظري
11	2- جورج لوكاتش من الوعي النظري الى التنظير الروائي
18	ثانياً: رؤية العالم عند لوسيان غولدمان
19	I- الطبيعة الجدلية لرؤية العالم
19	1- جدلية الداخل والخارج
20	2- جدلية الفردي والجماعي
22	II- الطبيعة المفارقانية في رؤية العالم
22	1- مبدأ المفارقة في الظهور والتواري لمواقف الكاتب
24	2- دور المفارقة في تحقيق شرط التماسك لرؤية العالم
28	III- الطبيعة المأساوية لرؤية العالم في كتاب الرب الخفي 1955
30	الفصل الأول: الرؤية المأساوية
33	الفصل الثاني : الأساس الاجتماعي والثقافي للجنسانية
35	الفصل الثالث: الإنتاج الأدبي والفكري الجنساني
39	ثالثاً : البنيوية التكوينية : المفاهيم والمبادئ
40	I- مفاهيم مصطلح التكوينية
40	1- المفهوم اللغوي
42	2- المفهوم الاصطلاحي
44	II- المبادئ الأساسية لمنهج البنيوية التكوينية
45	1- رؤية العالم
45	2- البنية الدلالية
52	3- الفهم والتفسير
52	أ- الفهم
53	ب- التفسير
56	4- مستويات الوعي
59	أ- الوعي القائم
60	ب- الوعي الممكن
63	ج- الوعي الزائف
66	- خلاصات منهج لوسيان غولدمان
71	الفصل الثاني : رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني والمكاني في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس

72	*- استراتيجية الدراسة وتحديد البنية الدلالية
72	أ- استراتيجية الدراسة
82	ب- البنية الدلالية
87	ج- ثلاثية أحلام مستغانمي بمنظور البنية الدلالية (الارتباط / الفكك)
89	د- أحلام مستغانمي وأسلوب الإيهام
91	أولاً : الموقع الزمني
98	1- جدلية الارتباط والفكك في أزمنة الخلود والديمومة الماضوية (الوعي القائم)
98	أ- في زمن الذاكرة
100	ب- في زمن الأسطورة
101	ج- في زمن الشخصيات التاريخية الخالدة
106	2- من الارتباط الى الفكك في زمن المستقبل (الوعي الممكن)
108	3- القطيعة بين الزمنين الماضوي والمستقبلي (الوعي القائم والممكن)
121	ثانياً: الموقع المكاني
121	1- ماهية المكان الروائي
121	أ- المكان الإطار
123	ب- المكان الفعل
127	2- انسنة المكان في المنظور الرائي لأحلام مستغانمي
129	3- الموقع المكاني في رواية ذاكرة الجسد
129	أ- الموقع المكاني الأول : قسنطينة الارتباط
132	ب- الموقع المكاني الثاني : تحول قسنطينة في حاضرها
134	ج- الموقع المكاني الثالث : قسنطينة الفكك
138	د- الموقع المكاني الرابع : باريس مرحلة ما بعد الفكك
142	هـ: الموقع المكاني الخامس : العودة النهائية الى الوطن
146	4- المواقع المكانية في رواية فوضى الحواس
147	أ- الموقع المكاني في الفصل الأول " بدءاً "
147	- المكان الورقي
148	ب- الموقع المكاني في الفصل الثاني " دوماً "
148	- موقعة حياة في قسنطينة
151	ج- الموقع المكاني في الفصل الثالث " طبعاً "
151	- موقعة حياة في العاصمة
154	د- الموقع المكاني في الفصل الرابع " حتماً "
154	- العودة الى قسنطينة
157	هـ- الموقع المكاني في الفصل الخامس " قطعاً "
157	- الانشطار بين العاصمة وقسنطينة
158	أولاً: في العاصمة عودة الروح والحياة
163	ثانياً: العودة الى قسنطينة عالم الموات

172	الفصل الثالث : رؤية العالم من خلال الموقع الرويوي في ثلاثية احلام مستغانمي
175	أولاً: بنية الفهم الداخلي
175	1- الرؤية من موقع الراوي

184	أ- الراوي المعاقب في رواية ذاكرة الجسد
186	ب- الراوي اللا منتمي في رواية فوضى الحواس
188	ج- الراوي الملعون في رواية عابر سرير
194	2 - الرؤية بين مستويات الوعي (الممكن - القائم - الزائف)
197	أ- الرؤية من خلال الوعي الممكن
205	ب- الرؤية من خلال الوعي القائم
210	ج- الرؤية من خلال الوعي الزائف
223	ثانياً: بنية التفسير الخارجي للجدليات النصية في رواية عابر سرير
224	1 - تفسير جدلية الارتباط والفاكك
227	2 - تفسير جدلية العقم والولادة
236	3- تفسير جدلية الاحتضار والبعث
236	أ- في ثنائية الظلام والضوء
237	ب- في الصورة الصفقة
239	ج- في خطاب الصورة الروائية
243	د- في احتضار وبعث شخصية خالد بن طوبال
248	4 - بنية العبور في تكوينية رؤية العالم عند احلام مستغانمي
253	5- تمظهرات التاريخ عبر المواقع البنائية
253	أ- ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور الزمني
254	ب- ازدواجية وجهي التاريخ في المنظور المكاني
258	ج- ازدواجية وجهي التاريخ في رمزي الجسر والسرير
264	6 - خطاب التاريخ في ثلاثية احلام مستغانمي
268	- خلاصة دراسة رؤية العالم في ثلاثية احلام مستغانمي
280	خاتمة
283	فهرس المصادر والمراجع
289	فهرس الموضوعات