وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

سيـــميائية الخطـــاب السّردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ثلاثيـــة أحلام مستغـــانمي – نموذجا –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د) في اللّغة والأدب العربي

الفرع دراسات نقدية

تخصص نقد ومناهج

إعداد الطالبة

بوطويل سارة

إشراف الأستاذ

أ.د سليم حيولة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبـــــــــة	الوظيفـــة	الجامعـــــــــة
محمد زوقاي	أستاذ التّعليم العالي	رئيســـًا	جامعـة المديـــة
سليم حيولـــة	أستاذ التّعليم العالي	مشرفًا ومقررًا	جامعـة المديـــة
الصّادق خشاب	أستاذ التّعليم العالي	عضوًا	جامعـة المديـــة
زوليخة حنطابلي	أستاذ محاضر قسم (أ)	عضوًا	جامعـة المديـــة
رجاء بن منصور	أستاذ محاضر قسم (أ)	عضوًا	جامعـة البليـدة 02
نصيرة علاك	أستاذ محاضر قسم (أ)	عضوًا	المركز الجامعي تيبازة

السّنة الجامعيـــــة: 2020-2021م الموافـــــــــــق لـ: 1441هـ-1442هـ

شكر وعرفان

الشُّكر أولاً لله سبحانه وتعالى، لأنّه وفقني لإتمام هذا العمل، والشُّكر موصول ثانياً للأستاذ المُشرف "**سليم حيولة**" الذي لم يبخل عليَّ لا بجهده ولا بوقته ولا حتى بصبره، حيث كان سنداً في مشواري البحثيّ.

إهـــــــــداء

إلى غاليتي ونور دربي وسندي في الحياة..... أمي.

إلى عماد البيت وظهر العائلة.....أبي.

إلى من أعتمد عليه في كل صغيرة وكبيرة.....أخي محمد.

إلى طبيبة العائلة ونورِها.....أختي إلهام.

إلى سيدة الأعمال.....أختي سندس.

إلى المُحترم.....أخي علي.

إلى من دعمني وكان يد العون لي..... زوجي سيف الدّين العزاوي.

إلى فرحة قلبي ونجاحي الأساسي في الحياة.....ابني الغالي نجم الدّين.

إلى كل عائلة العزاوي.

أُقدم لكم هذا البحث وأتمنى أن ينال رضاكم.

مقـــــــــدمة

مقدمة:

عرفت الحركات النّقدية سيرورة متواترة من التّغيرات التي كثيرا ما فتئت تُخلخل الموازين المُتعامل بها في فترة معينة، من أجل تثبيت رؤى منبثقة منها أو مخالفة لما هو مُتعارف عليه، إذ نجد أنّ السّاحة النّقدية شهدت استبدالا على محور الاهتمامات التي يُستند عليها في معاينة النّص الإبداعي بما يتماشى والتّوجه السّائد في تلك الفترة، وعلى نفس المنحى سارت الدّراسات السّيميائية، التي تخطّت عتبة النّص والانغلاق حول اللّغة كمحور للدراسة البنيوية، إذ جعلت من اللّغة مبدأ الدّلالة ومنتهاها، في حين كَسَّرت السّيميائية هذا الحاجز وفتحت أُفقاً أوسع في تعاملها مع النّص الإبداعي لما قدّمته من اجتهادات، انبنت على أسس معرفية وفلسفية، وتشرّبت من عدّة توجهات أثّرت في حمولتها المنهجية، وإن لم تستغنِ السّيميائية على النّص كمحور أساسي في التّفاعل النّقدي، إلاّ أنّها سعت إلى تجاوز الانغلاق الذي مارسته البنيوية عليه، ومنحت النّاقد فرصة الخروج إلى الهوامش النّصية واستدعاء المحفّزات الدّلالية الخارجية وربطها بالمعنى الأصل الذي ينطلق من النّص، لتحقق بذلك سبقا منهجيا في المعاملة النّقدية الغربية، كما تجلى في أعمال العديد من النّقاد أمثال "**جيرار جنيت**" "**Gerard Genette**" الذي طعّم قراءة النّص بالتفاته نحو العتبات كمُكمّل دلالي لمعنى النّص، إذ نرى أنّ الّدراسة خرجت عن حيّزها الثلاثي المُتمثّل في المؤلّف، النّص، القارئ، لتُركّز اهتمامها على ما حول النّص وعلى ما قد تحمله من دلالات خفية وشفرات ايديولوجية.

كما لم تنف السّيميائية استفادتها من الجُهد الألسني، وانبنائها على المعطيات والنتائج التي قدّمها "**فلاديمير بروب**" "**Vladimir Propp**" وآخرون، المهتمّة بالأعمال السّردية خاصة والأدبية بصفة عامة، ممّا أغنى تلك التّجربة بكثير من الطرائق المنهجية، كما هي مساهمات " **جوليان ألجيرداس غريماس**" **Julian Algerdas Greimas**، الذي قَدّم تطبيقا نقدياً في قراءته للأعمال الإبداعية من وجهة نظر مختلفة تدرس النّص من خلال برنامجه السّردي، ليتأسّس الإطار السيميائي الخاص به كنموذج فاعل في الدّراسات السّردية.

أمّا بالنسبة للسّاحة النّقدية العربية فنجد أنّها عرفت احتفاء كبيراً بالمنهج السّيميائي، الذي يعكسه الإنتاج الغزير في النّقد العربي حول المنهج. وكانت الرواية بصفة خاصة أرضية للتّطبيقات من خلال الاقتراحات القرائية من وجهة نظر السّيميائيات السّردية. فالرواية العربية كمثيلتها في الغرب استحوذت أغلب الاهتمام النّقدي، فعلى طول مسارها التّطوري شكّلت محورا مُهما في الدّراسات القرائية على اختلاف طرائقها. فالإبداع الروائي العربي نال من الحُظوة لدى المؤلفين، ما جعله من الأجناس الأدبية الأكثر رواجا وإقبالا. ولم تكن الرواية الجزائرية بمنأى عن هذه الحركة الإبداعية نتيجة التّأثير المزدوج بين العاملين الغربي والعربي في تلقيها للنّموذج الروائي، وبيان تأثرها بهما، ممّا أنتج فصائل روائية مختلفة خاضعة للتّوجّه الثّقافي واللّغوي للمبدع، فحفلت السّاحة الروائية الجزائرية بتنوع إبداعي يعالج مختلف القضايا بأساليب مختلفة. ممّا خلق عدّة أسماء أدبية شكّلت أقطابا بارزة في الفن الروائي الجزائري.

مقدمة:

نالت روايات **أحلام مستغانمي** من الاهتمام ما جعلها مساحةً للدّرس السّيميائي العربي كنماذج مختارة للقراءة عبر مقترحات مختلفة. إذ عبَّرت رواياتها عن أبعاد مختلفة ومواضيع مؤثرة أهمها الوطن كتيمة تكاد تكون مشتركة بين أعمالها الإبداعية، إضافة إلى استحضار المواقف في قالب من المواضيع الاجتماعية متشعبة الدّلالة والمعطيات، وقد تم اعتماد نموذج ثلاثية **(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)** من أجل تقديم رؤية نقدية من منظور سيميائية **غريماس** عبر مستوييها السّطحي والعميق.

وقد تمّ اختيار هذا الموضوع المعنون بـ: "**سيميائية الخطاب السّردي في ثلاثية أحلام مستغانمي**"، رغبة منا في خوض تجربة نقدية تستحضر معطيات السّيميائيات من أجل قراءةٍ تُسلّط الضوء على النّص بكلّ مستوياته، دون أن تغفل أهمية العتبات المصاحبة له.

- ومن خلال هذا البحث حاولنا الإجابة عن الإشكالية التالية:
- كيف تَخدم العتبات النّصية في ثلاثية أحلام مستغانمي المعاني المُضافة للمتن؟ وما هي العلاقات المتبادلة بينهما ؟ وكيف يمكننا من خلال النّموذج الغريماسي الوصول إلى تلك الدّلالات العميقة والسّطحية التي تطرحها الروائية من خلال ثلاثيتها؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قسمنا البحث إلى:

فصل تمهيدي، يحتوي المفاهيم الإجرائية، والتّعريفات اللّغوية والاصطلاحية لأهمّ المصطلحات التي انبنى عليها البحث، والتي تضمنت: **السّيميائية، الخطاب، السّرد، السّيميائية السّردية، الخطاب السّردي.**

أمّا **الفصل الأول**، فقد جاء بعنوان: **العتبات النّصية والملامح التناصية في ثلاثية أحلام مستغانمي**، وجاء في مبحثين، وقد ركزنا فيه على جزأين من مقترحات **جيرار جنيت**، فكان المبحث الأول بعنوان: **سيميائية العتبات النّصية**، والذي قدّمنا فيه قراءة لعتبات المدونات المختارة والمتمثلة في: **العنوان، الصورة المصاحبة، التّجنيس، اسم الكاتب، الإهداء، المقدمة، التّصدير، والعناوين الداخلية...**، وجاء المبحث الثاني بعنوان: **الملامح التناصية في ثلاثية أحلام مستغانمي.**

أمّا **الفصل الثاني**، فقد تمّت عنونته بـ: **دينامية النّموذج العاملي:** وجاء في أربعة مباحث: كان الأول كجانب نظري للمفاهيم: **النّموذج العاملي، الخطاطة السّردية، المربع السّيميائي، البرنامج السّردي.**

والمبحث الثاني بعنوان: **التّمظهر السطحي والعميق في رواية ذاكرة الجسد.**

والمبحث الثالث: **التّمظهر السّطحي والعميق في رواية فوضى الحواس.**

والمبحث الرابع: **التّمظهر السّطحي والعميق في رواية عابر سرير.**

ومن أجل الإجابة عن كلّ الإشكالات التي طرحناها ضمن خطة واضحة، وظّفنا المنهجين الوصفي والتّحليلي، بالإضافة إلى المنهج السّيميائي حيث حاولنا من خلاله استنباط أهمّ الدلالات والمفاهيم الضمنية التي كانت مُحمّلة بين ثنايا

المستوى السّطحي والعميق للثلاثية. بالإضافة إلى الكشف عن الكينونة الدّاخلية لأهم العتبات الخارجية التي وظفتها الروائية كواجهة أمامية للمتن.

ثم ختمنا بحثنا بمجموعة النّتائج المَتوصل إليها من خلال قراءتنا للمدونات عبر المنهج المقترح، وتقديم إجابات للإشكالية المطروحة.

أمّا فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا لاتمام هذا العمل، فنخص بالذكر المراجع المُترجمة حيث تطرح المّادة بشكل مختلف عما هي في المرجع الأصلي لها، إذ نجد أنّ المادة واحدة والمفاهيم متعددة، وأحيانا تكون متضاربة الآراء ممّا صعب علينا الفهم بطريقة أسرع.

وكما لا يمكن أن نغفل عن مجموعة من الدراسات السّابقة لمثل هذا الموضوع، التي من خلالها تَيسر لنا الأمر لاتمام هذا العمل، نذكر مثلا: "**سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية**"، "**جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة**"، "**جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية والخطابية**"، "**جميل الحمداوي، بناء المعنى السيميائي في النّصوص والخطابات**"، "**مصطفى سلوي، عتبات النص**"، "**محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي**"، " **سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية**"... وغيرها .

وفي الأخير نتقدم بالشّكر الجزيل **للأستاذ المشرف:** "**أ.د سليم حيولة**"، الذي تابع البحث بملاحظاته وتوجيهاته وتقييماته المُستمرة، كما لا يفوتنا تقديم الشّكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة: "**أ. د محمد زوقاي**"، "**أ. د الصّادق**

خشاب"، "**د. زوليخة حنطابلي**"، "**د. رجاء بن منصور**"، "**د. نصيرة علاك** "، التي منحتنا من جهدها ووقتها لأجل الاطلاع على هذا العمل، ولتصويب ما فاتني من معلومات ولتقدم لي نقدا بناء أعدّهُ ركيزة لما هو قادم في المستقبل.

فصل تمهيدي

مفاهيم إجرائية

السّرد

الخطاب

الخطاب السّردي

السّيميائية

السّيميائية السّردية

توطئة:

في بداية هذا البحث ونظراً لأهمية الكثير من المفاهيم الأساسية في الدَّرس النّقدي المعاصر الذي يهتمّ بدراسة البنية السّردية للرّواية، كان من الأجدر علينا أن نضع مدخلا نُحدّد فيه عددا من المصطلحات النّقدية التي أصبحت تُمثّل مَلكة أساسية في حقل الدّراسات النّقدية المعاصرة، والمادة الأولية في كلّ دراسة أو منهج، غربية كانت أم عربية.

انبثق المصطلح النّقدي عند العرب نتيجة للتّطور الواسع الذي شهدته السّاحة النّقدية المعاصرة بتعدد اتجاهاتها ومدارسها. إذ نجد أنّه كُتبت فيه عديد من المؤلفات قديما وحديثا، حيث حاول الكُتّاب في هذا المجال من خلالها تحديد آليات صياغة المصطلحات وتوليدها، كما حاولوا خلق المفاهيم الجديدة وتوضيح دلالاتها، والتّفتيش عن مرجعياتها الفكرية وأصولها العلمية، حتى يتمكن النّقد العربي من إقامة حوار معرفي مع الآخر.

شهدت السّاحة النّقدية المعاصرة العديدَ من المصطلحات والمفاهيم التي تتطلب التّعامل معها وفق منهجية معينة، والتي تَستوجب الدّارس أن يكون مُلماً بها من كل جوانبها، ونشأتها واستعمالاتها في النّقد القديم والحديث والمعاصر. وتُعدّ مصطلحات **السّرد والخطاب، الخطاب السّردي، السّيميائية، السّيميائية السّردية** من المفاهيم المحورية التي تقوم عليها أساسا الدّراسات السّيميائية، إذ على النّاقد أن يكون على درايةٍ بخلفياتها المعرفية وأبعادها الدّلالية، فهذا ما يساعده في فكّ حمولتها الفكرية والمعرفية _لذلك تبين لنا_ أنّه من الأجدر توضيح المفاهيم

الدّلالية المنطوية خلف تلك المصطلحات **السّرد، الخطاب، الخطاب السّردي، السّيميائية، السّيميائية السّردية.**

أولا: السّرد

إذ سنحاول التّطرق إلى بعض المفاهيم اللّغوية والاصطلاحية من عدة معاجم متخصصة، وذلك لتقريب الصورة بشكل أوضح للقارئ حول هذا المصطلح وغيره.

1- لغة:

جاء في معجم الوسيط: «(سَرَدَ) الشيء- سَرْداً: ثقبه. و- الجِلدَ: خَرَزَه. و- الدِّرعَ: نَسَجَها فشكّ طرفي كلِّ حلقتين وسمرهما. وفي التّنزيل العزيز: { أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ}. والسّرد من الفعل «سَرَدَ، سَرْداً وسِراداً: الحديث والقراءة أي: أجاد سياقهما والصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة، وسَرَدَ سَرْداً: صار يسرد صومه، والسّرد مصدر تتابع»[1]. أمّا في **لسان العرب** فهو: «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرِدُهُ سَرْداً إذاً تابعه، وفلان يَسْرِدُ الحديث سَرْداً إذا كان جيد السّياق له، وفي صغة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرِدُ الحديث سَرْداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسَرَدَ القرآن تابع قراءته في حذر منه»[2]، بمعنى أنّ السّرد هو التّنسيق والتّتابع.

---

[1]- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط31، 1991، ص330.

[2]- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد السّابع، ط01، ص 165.

وفي **معجم مقاييس اللغة** فالسّرد: «هو كل ما يدلّ على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»[1]. وفي **معجم مختار الصّحاح** فقد ورد: «(س، ر، د) درع مَسْرُودَةً، ومسَرَّدَة بالتّشديد فقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها ببعض، وقيل «السَّرْدْ»: الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيد السّياق له، وسرد الصوم، تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد: أي متتابعة، وهي: ذو القعدة، ذو الحجة والمحرم، وواحد فرد: وهو رجب»[2]. وأيضا: «إنّ كلمة سرد تدل على تولي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك السّرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق قال الله تعالى في شأن داوود عليه السلام. و«قَدّرْ فِي السَّرْدِ» قالوا معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثّقب ضيقا والمسمار غليظا ولا يكون المسمار دقيقا والثّقب واسعا، بل يكون على التّقدير»[3]، وعليه فكلمة سرد من خلال مدلولها اللّغوي فهي تدّل على التّتابع وإجادة السّياق.

[1]– أبي الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، دار الجبل، بيروت، المجلد الثالث، ص157.

[2]– الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1407هـ– 1987، ص 194– 195.

[3]– أحمد بن فارس أبي الحسين بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الثالث، ط01، 1991، ص157.

2- اصطلاحا:

يقول **رولان بارت** في تعريفه للسّرد: «أنّه مثل الحياة، عالم متطور من التّاريخ والثقافة»[1]، بالرغم من بساطة هذا التّعريف إلا أنّه شامل، إذ أنّه مَثّله بالحياة وهذه الأخيرة متطورة ومتغيرة من حال إلى آخر، وعليه كانت الحاجة إلى فهم السّرد واتخاذه أداة من أدوات التّعبير الإنساني والتّواصل، ومواجهة الحقيقة الإنسانية.

فمن خلال السّرد تعرف ثقافة الشّعوب القديمة والحاضرة، تاريخها وتطورها. وقدم **جيرار جنيت** تعريفا اصطلاحيا للسّرد: «هو قصُّ حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أو حقيقية»[2]. وهذا معناه أنّ «السّرد لا يوجد إلاّ بواسطة الحكاية، أنّه عرض لتسلسل الأحداث، أو الأفعال في النّص»[3]، وبالتالي فالسّرد هو عرض حدث أو سلسلة من الأحداث متتابعة، واقعية أو خيالية بواسطة اللّغة، بواسطة سارد لينقل كل ذلك إلى السّامع أو المتلقي. يقول **رولان بارت** السّرد هو: « فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد، وحيثما كان، يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة

---

[1]- عبد الكريم الكردي، البنية السّردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط03، د ت، ص 13.

[2]- محمد عنان، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، ط03، 2003م، ص 59.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، بولاق، مصر، ط02، 1997م، ص 40.

شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصّورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة، والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة، والتّاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات»[1]، وعليه فالسّرد إعادة متجددة للحياة، تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطّرهما معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السّرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري، يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة، نجده في كل الطبقات والتجمعات الإنسانية.

أمّا **عبد المالك مرتاض** فيعرفه بأنّه: «الطريقة التي يختارها الرّاوي أو القاص وحتى المبدع الشعبي/الحاكي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكأنّ السّرد إذن هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السّرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النّسج أيضا»[2]. بمعنى أنّ السّرد هو طريقة نقل الكلام متسلسلا ومترابطا، بشكل ملائم يفهمه المتلقي، بحيث يتكفل السّارد بانتقاء واختيار الوسائل التي بها يقدم للقارئ، المادة الحكائية «فهو يتطلب عقدا يتجمع فيه أربعة أقطاب: الكاتب، القارئ، الشّخصية، اللّغة، وكلما اختفى

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدّمة للسرد العربي، المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط01، 1997م، ص 19.

[2]– عبد المالك مرتاض، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص 84.

واحد من هذه الأقطاب، إلاّ وانتفى العقد وبطل السّرد»[1] وقد يعني: «الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من السّاردين، وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم»[2]، ممّا يعني أنّ السّرد يتمثّل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن حادثة معينة.

ومن بين الذين يُعرِفون السّرد «**سعيد يقطين**» الذي يحدده: «كتجلٍ خطابيّ، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللّغة أو غيرها. ويتشكل هذا التّجلي الخطابيّ من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها. وبما أنّ الحكي بهذا التّحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلى كخطاب أمام متلقيه»[3]، بمعنى أنّ السّرد لا يقتصر على التّوظيف اللّغوي فحسب، حيث يُعدّ الأساس في تحديد تلك الظاهرة هو مدى توالي الأحداث وتداخل مكوّناتها ليكون الحكي هو أساس الفعل السّردي الموجّه إلى المتلقي.

---

[1]– محمد ساري، نظرية السّرد الحديثة، مجلّة السّرديات، جامعة منتوري قسنطينة، العدد01، جانفي 2004، ص 17.

[2]– علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط01، 2010، ص 36.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص46.

ثانيا: الخطاب

1- لغة:

حيث مَثّل هذا المصطلح المفتاح الثّاني الذي سيسمح لنا من خلال الولوج إلى عالمه اللغوي والاصطلاحي، إلى مُلامسة بعض الدّلائل التي يمكن من خلالها إزالة اللُّبس والغموض عن عنوان البحث الذي بين أيدينا مما يُوَضح لنا الجوانب الأساسية التي يمكن أن نتطرق إليها دون أخرى.

ورد في **معجم لسان العرب:** «الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا...، وخطب الخاطب على المنبر...، واسم الكلام الخطبة وهي الكلام المنثور المسجع ونحوه...، والخطبة مثل الرسالة التي لها أوّل وآخر»[1]، وهو هنا لا يخرج عن دلالة الكلام ومفهومه. وللخطاب مشتقات كثيرة لكنها تصبّ في مفهوم واحد ألاّ وهو الكلام الموجه من قبل شخص ما إلى متلقي ما مستمعا كان أو قارئا أو حتى مشاهدا لأشكال معينة لكونه يحمل دعوة للإقبال على شيء ما، أو الابتعاد عنه، وعليه فقد اعتبرت الرسالة كلاما مكتوبا موجها: الخطاب. ومن مشتقات لفظ الخطاب نجد: «خطب المرأة خطبا وخطبا، فهي خطبه أو ما بعد خطبته، وهو خطبها، والخطاب المُتصرف في الخطبة»[2]،

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص 361.

[2]- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمان الرعشلي، ط02 دار إحياء التراث العربي ومؤسسة تاريخ العربي، بيروت، لبنان، ج 01، 2000، ص 157-158.

فالخطبة من مشتقات الخطاب فهي مهمة مثله، كونها تقوم أساسا على التّأثير بالكلام في أهل المخطوبة تارة، وفي المخطوبة ذاتها تارةً أخرى. وخطب الخاطب على المنبر خطابة (بالفتح) وخُطبة (بالضّم) وذلك الكلام خطبة أيضا، وهو الكلام المنثور المسجع ونحوه. ورجل خطيب: حسن الخطبة، ولخطيبي، المحدث، خطب خطابة: صار خطيبا، خطب خطابا ومخاطبة. يُقال: خطبه فلان أي راجعه في شأنه، تخاطبا: تكالما الخطاب: ما يكلم الرجل، ونقيضه الجواب. الأخطب: تفضيل من الخطابة: أي اسم تفضيل، ومنه: تخاطب من سحبانا وائل[1].

وفي **معجم الكافي، الخطاب:** مصدر خاطب: المواجهة بالكلام، ويقابلها الجواب:-الرسالة. والخطابة مصدر خطب: عمل الخطيب وحرفته. والخُطَب: الحال والشأن. «قال فما خطبكم أيها المرسلون الأمر الشّديد يكثر فيه التّخاطب، وغلب استعماله للأمر العظيم المكروه. جمع خطوب. الخطبة: مصدر خَطَبَ: ما يخطب به الكلام»[2]. وعليه فمصطلح الخطاب من حيث اللّغة يحمل دلالات ومفاهيم تكاد تصب في معنى واحد؛ أي الكلام الموجه المؤثر والمقنع.

2- اصطلاحا:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للفظ الخطاب، حيث جاءت بصيغ متنوعة ف «من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التّناول

[1]- يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، ط02، ج01، ص 510.

[2]- محمد باشا، الكافي معجم عربي حديث، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

للغة، أكثر ممّا يحيل على حقل بحثي محدد، فاللّغة في الخطاب تعدّ بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب، بهذا المعنى، لا يحتمل صيغة الجمع: يقال (الخطاب) و(مجال الخطاب) الخ، وبما أنّه يفترض تمفصل اللّغة مع معايير غير لغوية، فإنّ الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف. غير أنّ مصطلح خطاب يدخل كذلك في سلسلة من التّقابلات حيث يكتسي قيما دلالية أكثر دقة، خاصة: خطاب/جملة، خطاب/ملفوظ، خطاب/لغة، خطاب/نص، خطاب/سرد (وحكاية)»[1]، فبؤرة اهتمامه تتمثل في اللغة كأساس له ولكن هذا لا يعني أنّه درس لساني صرف، وإنّما اللغة فيه اعتباطية، بالإضافة إلى عدم تمركزه في مجال دراسي معين، بل له عدة مجالات تجعل منه ذا قيمة دلالية متنوعة ودقيقة.

لقد انطلق **رولان بارث** من لغة السّرد ليعالج مسألة الخطاب، حيث يرى أنّ الجملة في اللّسانيات هي أصغر وحدة في اللغة، وليس هناك بعد الجملة جُمل، بمعنى أنّ الخطاب لا يوجد إلاّ في الجملة، كما يرى "**بوحوش**" من خلال التّشابه الذي بين الخطاب والجملة، ينتهي "**بارث**" إلى أنّ الخطاب جملة كبيرة، وبالتالي يصير السّرد بذلك جملة كبيرة؛ لأن لغة السّرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب[2]، بمعنى أنّ «**بارث**» في دراسته للخطاب انطلق من السّرد، وانتهى إلى نقطة تمثلت في أنّ الخطاب يكون

[1]– دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 1428هـ _2008م، ص 38، 39، 40.

[2]– يُنظر: دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص 161.

في الجملة، بحكم أنّ هذه الأخيرة هي الوحدة الصغرى في اللّسانيات، ومن هذا المنطلق فإنّ الخطاب هو جملة كبيرة، وبالتالي فإنّ السّرد جملة كبيرة. وعموما يمكن القول بأنّه: «إذا كان الخطاب هو ما تؤديه اللّغة عن أفكار الكاتب ومعتقداته لابد من القول أنّ الخطاب يقوم بين طرفين أحدهما مُخاطَب وثانيهما مُخاطِب، والخطاب عموما عبارة عن وحدات لغوية تتسم بـ:

- **التّنضيد:** يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب، مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط.
- **التّنسيق:** مما يحتوي تفسير للعلائق بين الكلمات المعجمية.
- **الانسجام:** وهو ما يكون من علاقة بين عالم النّص وعالم الواقع»[1]، فالخطاب يستدعي أن يكون بين طرفين، المتكلم والمتلقي، حيث يمتاز بالربط والتّماسك من خلال الأدوات التي تضمن هذا التّلاحم بين أجزائه، إضافة إلى التّناسق بين كلماته وانسجام عالم النّص بالواقع. وللخطاب مفاهيم عديدة تختلف من منظر لآخر، وتتباين مفاهيمه حسب المجالات المُطبق فيها إذ لكل مجال قوانينه وقواعده التي تحكمه، لذا نجد للخطاب مفاهيم مختلفة قد تتباين مع بعض المصطلحات وقد تتفق معها في نقاط أخرى، كما قد نجد مفاهيم لمصطلح الخطاب نفسه متفقة أحيانا ومتضاربة أحيانا أخرى.

[1]– رزان محمّد إبراهيم، خطاب النّهضة والتّقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1993، ص 18.

ثالثا: الخطاب السّردي

هذا التّركيب الدلالي لا يُمثّل عنصرا وفقط وإنّما هو حقل أدبيٌّ خاصٌ، يتشكل من عناصر ومكونات ذات طابع خاص ونوعية تعمل وفق قوانين تضبطها المفاهيم السّردية في نظام ثابت. كما أنّه يعدّ: « مشروعاً منظماً وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها.»[1]، وعليه فهو يعدّ نظاما قائما بذاته، له أهداف يُراد الوصول إليها بنظم وأسس واضحة.

«ويُعنى علم السّرد بدراسة الخطاب السّردي أسلوبا وبناء ودلالة، ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتساقها في نظام يكشف العلاقات التي تربط الأجزاء بعضها ببعض، والعلاقة بينها وبين الكلّ المتجسّد في الخطاب السّردي، على اعتبار أنّ هذا الخطاب هو الصيغة الوحيدة لنقل السّرد، وهو الصّورة اللّغوية التي تجسده. ولا بدّ أن يكون قائما على نظام عملي واضح، يحدد صلاته وعلاقاته بباقي مكونات المنتج الروائي وعناصره. والسّرد بوصفه المادة الأساسية لهذا العلم، يمكنه تعريفه بأنّه نظام لغوي خاص يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث المتوفرة أساسا في (حكاية المتن)، وتؤديها شخوص في أزمنة محددة وأمكنة معينة، يقوم السّرد بإنتاجها فنياّ على سبيل التّخييل. ثم يعمل الخطاب السّردي بوصفه فناّ نثريا على تنظيم هذه الحمولات في نسق لغوي، فيكسبها شكلا فنيا منتظما في علاقات مبنية على قواعد تربط أبنيتها الداخلية بالأبنية اللغوية

[1]– محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي: نظرية غريماس، الدار العربية للكتب، تونس، 1991، ص 35.

لتشكيل كتلة فنية هي النّص الروائي... فالخطاب السّردي هو الشّكل الأمثل لتجسيد عملية السّرد، والخطاب في الأساس نوعان: خطاب حقيقي (كاتب نص قارئ)، خطاب تخييلي: (سارد مسرود مسرود له). ومكونات هذين الخطابين ترتبط بعلاقات متشابكة يتآمر عليها الكاتب والراوي لتشييد البنية السّردية، وصناعة الخطاب السّردي المعتمد على المنظومة اللّغوية كي يجسد عملية السّرد في نص روائي هو إنتاج إبداعي فني لحكاية المتن، لذلك نجد فعل الكتابة فيه يمتاز بأسلوب يرتقي بهذا المنتج من مستوى النّثر العادي إلى مستوى النّثر الأدبي الجمالي المعبر عن خصوصيته بوصفه نصاً فنياً؛ وهذا ما أُصطلح على تسميته (الخطاب السّردي)»[1]، وعليه فالسّرد عملية فنية تمظهرها الوحيد هو الخطاب السّردي القائم على اللّغة، كما أنّه يمثل أسلوب تقني موظف في السّرد لينقل عناصر المتن إلى القارئ، ورصد خصائص الخطاب السّردي يقوم على أساس دراسة البنية السّردية وعلى تتبع آلية عملها سواء كانت دراستها وفق أي منهج من المناهج النّقدية، وإذا كانت البنية السّردية تقوم على تفاصيل البناء (العناصر وترابطها وآلية عملها)، فإنّ الخطاب السّردي هو الشّكل الوحيد الذي يجسد هذه البنية.

[1]- سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية، ص 09- 16-17.

رابعا: السّيميائية

تعتبر السّيميائية من المصطلحات النّقدية التي عرفت توترا مفاهيمياً بين الدارسين، لتشعب انتماءاتهم، فقد «شهدت تذبذبا وغموضا وتعدداً في اللّفظ والمضمون؛ ففي الاصطلاح الغربي الحديث تُرى السيميائية "السوسيرية" (Semiology)، والبيرسيّة (Semiotics)، المشتقة من اليونانية (Semeion) بمعنى"دليل" بينما يلحظ الأمر أكثر اضطرابا واتساعا في الاصطلاحات العربية الحديثة التّي أتت بتسميات كثيرة للسّيميائية منها:

- السّيميوطيقا/السّيميوتيقا.
- السّيمياء.
- السّيميائية.
- السّيمائية.
- العلامة.
- العلاماتية.
- علم المعنى.
- الدلائلية.
- الإشاراتية.
- السّيميولوجيا.
- علم السّيمياء.
- علم السّيميائيات.
- السّيميائيات.
- العلاميات.
- علم العلامات.
- علم الأدلة.
- علم الدلالة.
- علم الإشارات.

– الأعراضية. – علم الرموز.»[1].

وهذا التّذبذب المصطلحي ناجم عن انتقال المصطلح من بيئة إلى بيئة أخرى، إذ يتم فصله عن جذوره الأصلية، وأيضا يمكن اعتبار التّرجمة الحرفية إشكالية اساسية في تَعدُد المصطلح وخلخلته.

وفي هذا الصّدد يقول **آراء عابد الجرماني:** «لا تنفصل إشكاليات استقبال السّيمياء عن إشكاليات استقبال المناهج النقدية الأخرى... ولاسيما تداخل مصطلحاتها ومفاهيمها، وتشابكها مع مناهج أخرى»[2]، بمعنى أنّ استقبال مصطلح السّيمياء في السّاحة النقدية العربية مثله مثل استقبال المناهج النّقدية الأخرى، إذ أنّ المنشأ الأصلي لها كان عند الغرب، وبالضرورة ستكون له ظروف خاصة به من حيث نشأته وحمولته الثقافية، وبمجرد انتقاله للخطاب النقدي العربي تم تطبيقه تعسفا دون مراعاة ظروف نشأته ولا المحيط الذي اشتغل فيه، _وتوجد أسباب أخرى أيضا_، ممّا أدى إلى الوقوع في دائرة التّعدد المصطلحي ممّا أدى إلى غياب تعريف دقيق متفق عليه عند النّقاد العرب.

كما يقول أيضا: «إشكالية المصطلح النّاجمة من عدم الدّقة، والتداخل الذي يمكن أن يحدث نتيجة عدم وضوح الرؤية، وغياب التّعمق في معرفة

[1]– هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السّيميائية اللغوية في تأويل النّصوص الشعرية "شعر البردوني نموذجا"، (مخطوط) ماجستير، جامعة الأردن، أيار 2001، ص 10.

[2]– آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السّيميائي للرواية العربية، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 1433–2012م، ص71.

الخصوصية»[1]، وعليه فإشكالية التّعدد يرجع إلى: عدم الدّقة في التّرجمة، وغياب التّعمق في الخصوصية التي يمتاز بها كلّ مصطلح في بيئته التي ظهر فيها لأول مرة.

1- لغة:

جاء في **المعجم الوسيط:** «(السّومة): السّمة والعلامة. و- القيمة. يقال: إنّه لغالي السّومة. (السّيمة): السّومة.(السّيما): العلامة. وفي التّنزيل العزيز: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِن أَثَرِ السُّجُودِ». (السّيماء): السّيما. (السّيمياءُ): السّيما.»[2]، ومن خلال ذلك يتضح أنّ السّمة تدلّ على العلامة التي تميز شيئاً ما أو شخصاً معيناً.

وفي **لسان العرب** في مادة (سوم): «السّومة والسّيمة والسّيماء والسّيمياءُ: العلامة. وسوّم الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله عزّ وجلّ: «حجارةً من طينٍ مُسَوّمة عند ربّك للمسرفين»؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أنّها معلمّة ببياض وحُمرة، وقال غيره: مسوَّمة بعلامة يعلم بها أنّها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسيماها أنّها ممّا عذّب الله بها؛ **الجوهري:** مُسوَّمة أي عليها أمثال الخواتيم. **الجوهري:** السُّومة، بالضم، العلامة تجعل الشاة في الحرب أيضا، تقول منه:

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط5، 2007، ص177.

[2]- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النّجار، المعجم الوسيط، ص 465-466.

تسوّم. قال أبوبكر: قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة... وقال **ابن الأعرابي:** السّيمُ العلامات على صوف الغنم... وفي الحديث: قال يوم بدرٍ سوّموا فإنّ الملائكة قد سوّمت أي اعملوا لك علامة يعرف بها بعضكم بعضا... قال الله تعالى: تَعرفهم بسيماهم؛.. وقد يجيء السّيما والسّيميا ممدودين.. له سيمياء لا تشق على البصر أي يفرح به من ينظر إليه»[1]، وعليه فالسّومة والسّيمة والسّيمياء والسّيماء كلها تدّل على العلامة.

"تؤكد معظم الدّراسات اللّغوية أنّ الأصل اللّغوي لمصطلح "Sémiotique" يعود إلى العصر اليوناني، فهو آت_كما يؤكد "**برنار توسان**"_ «من الأصل اليوناني "Séméion"، ... فالسيميولوجيا هي علم العلامات... يتكون مصطلح "سيميائية" حسب صيغته الأجنبية Sémiotiqueأو Sémiotic من الجذرين (Sémio) و(Tique)، إذ أنّ الجذر الأوّل الوارد في اللاتينية على صورتين (Sémio) و(Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسية (Signe) وبالانجليزية (Signe) (...) في حين أنّ الجذر الثاني_كما هو معروف_ علم... وإنّه بدمج الكلمتين (Simio) و(Tique) يصير معنى المصطلح (علم الإشارات) أو (علم العلامات) (...) وهو العلم الذي اقترحه "دو سوسير" كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاء به (اللّسانيات)، فيكون العلم العام للإشارات»[2]، فهنا **برنار توسان** وصاحب كتاب "**السيميائية الشّعرية**" يؤكدان على أنّ أصل المصطلح

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 312-313.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 11-12.

لاتيني، ومعناه هو علم العلامات أو علم الإشارات، وهذا العلم قد نوَّه إليه **دو سوسير** في البداية وقد أشار إلى كونه المشروع العام المستقبلي الذي جاءت به اللّسانيات.

2- اصطلاحا:

نَال مصطلح السّيميائية اهتماما بالغا من طرف الدّارسين المهتمين بعلم السّرد، لكونه يمثّل عالما «من الإشارات، وأنّه لا يمكننا فهم أي شيء إلاّ بواسطة الإشارات والشّيفرات التي تنظمها. عند دراسة السّيميائية نعي أنّ هذه الإشارات والشيفرات تكون عادة شفافة وتُخفي أننا نقوم بقراءتها. ولأننا نعيش في عالم تتزايد فيه الإشارات المرئية، نحتاج أن ندرك أنّه حتى الإشارات الأكثر واقعية ليست كما تبدو. عندما نزيد من وضوح الشيفرات التي تفسر بواسطتها الإشارات، يصبح بإمكاننا أداء الوظيفة القيّمة للسّيمياء، أي إزالة التّطبيع عن الإشارات. ولا نريد أن يُفهم من ذلك أنّ جميع ممثليات الواقع في منزلة واحدة، بل على العكس، إنّ الإشارات، بتحديدها صِيغ الواقع على أنواعه، تقوم بأدوار أيديولوجية»[1]، بمعنى أنّ الواقع المُعاش يستند على إشارات محملة برسائل ذات معنى؛ أي لا يمكن التّصرف مع شخص أو التّعامل مع الأشياء دون إدراك ماهية الأمور الخفية، فهذه العلامات أو الإشارات تكون محملة بمفاهيم ينبغي الوقوف عندها، والاستخدام

[1]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، مر: د.ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط01، تشرين الأول (أكتوبر) 2008، ص 43.

الدّلالي لهذه العلامات هو الموضوع الأساسي للسّيميائيات؛ بمعنى أنّها تهتم بالمعنى الخفيّ لا الظّاهر، بحيث تتعامل مع الأشياء والعلامات ذات المعنى، أي تحيل إلى شيء أو تنوب عنه. هي: «علم أو دراسة العلامات دراسة منظمة منتظمة»[1]، فكلاهما يذهب إلى أنّها تُعنى بدراسة العلامة، وهذا لا يخرج عن ما جاء به الغربيون في مجال السّيمياء.

وكما أشرنا سابقا إلى تعدد المصطلحات الموازية لمفهوم السّيمائية، والتي استندت لتوجهات رواد هذا المجال، منها السّيميولوجيا، التي تعدّ ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية. وبالتالي، فإذا كانت اللّسانيات تدرس الأنظمة اللّغوية، فإنّ السّيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. وبالتالي، فاللّسانيات هي جزء من السّيميولوجيا تدرس جميع الأنظمة، كيفما كانت سُننها وأنماطها التّعبيرية: لغوية أو غيرها. ولقد حصر **فرديناند دي سوسير**"**Ferdinand De Saussur** " العلم في دراسة العلامات ذات البُعد الاجتماعي. ويعني هذا أنّ السّيميولوجيا تبحث في حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. أي: لها وظيفة اجتماعية، ولها أيضا علاقة وطيدة بعلم النّفس الاجتماعي.

وفي هذا الصّدد يقول **دي سوسير** "**De Saussur**": «اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار. ولذا، يمكن مقارنتها بالكتابة الأبجدية الصمّ – البُكم، بأشكال اللّياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية، إلخ... على أنّ اللّغة هي أهم

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص177.

هذه النّظم على الإطلاق. وصار بإمكاننا، بالتالي، أن نرتئي علما يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النّفس العام. وسندعو هذا العلم **سيميولوجيا Sémiologie**.

وسيتحتم على هذا العلم أنّ يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تتحكم فيها. وبما أنّه لم يوجد بعد، فيستحيل التّكهن بما سيكون عليه. ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا، على أنّ اللسانيات ليست إلاّ جزءا من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السّيميولوجيا ستكون قابلة للتّطبيق في مجال اللّسانيات. وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدا في مجموع الأحداث الإنسانية»[1]، وعليه فالسّيميولوجيا _حسب **دي سوسير De Saussur**_ علم يدرس العلامات «لغوية أو غير لغوية» ذات البعد الاجتماعي، واللّسانيات ما هي إلاّ جزء من هذا العلم. يرى "**شارل سندرس بيرس** **CH.S.Pierce**" أنّ السّيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها، والتي استعمل فيها **دي سوسير De Saussur** مصطلح السّيميولوجيا.

وفي هذا النّطاق يقول **بيرس:** «إنّ المنطق في معناه هو مذهب علامات شبه ضروري وصوري كما حاولت أن أظهره، وفي إعطائي لمذهب صفة "الضروري"

[1]– جميل الحمداوي، بناء المعنى السيميائي في النّصوص والخطابات، ص04 – 05. (نقلا عن: بيير غير، السيمياء، تر: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط1، 9651م، ص03).

و"الصوري" كنت أرى وجوب ملاحظة خصائص هذه العمليات ما أمكننا. وانطلاقا من ملاحظتنا الجيدة، التي نستشفها عبر معطى لا أرفض أن أسميه التّجريد، ستنتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الذكاء العلمي»[1]، وعليه فالسّيميوطيقا تقوم على المنطق والفلسفة، بمعنى أنّها تهتم بالمعنى العميق الداخلي ولا يهمها الظّروف الخارجية التي أدّت إلى إنتاج شيء ما، وإنّما همها الوحيد كيفية تماسكه وتبحث في الأسباب التي تؤدي إلى اختلاف ظاهرة ما عن أخرى. ومن خلال ذلك يتضح لنا وجود مصطلحين أولهما: **السيميولوجيا**، التي أقرّ بها **دي سوسير De Saussur** ، وثانيهما: **السيميوطيقا** التي استعملها **بيرس** باسم علم الدلالة العام، وبالتالي يمكن أن نقول: إنّ السّيميولوجيا عبارة عن الجزئية النّظرية للعلامات، في حين السّيميوطيقا فهي تمثل القسم التّحليلي والتّطبيقي للسّيميولوجيا.

خامسا: السّيميائية السّردية

يمكننا اعتبار هذا التّركيب اللّغوي قبل الغوص في دلالته الاصطلاحية، المركز الأساسي الذي يقوم عليه بحثنا، ومن خلال تعمقنا في معناه الدّلالي نكون بهذا الصّدد قد حدّدنا المسار الدّراسي والمنهجيّ الذي سنعتمده.

تأثّر السّرد كغيره من العلوم الأخرى بالسيميائيات، حيث استفاد منها في جوانب عديدة إذ ساهمت في استنباط ما هو خفيّ في النّصوص الإبداعية بقراءة دلالاتها العميقة وبُناها الداخلية. حيث تخرج الدراسات السّيميائية عن النّمط البنيوي

[1]– جميل الحمداوي، بناء المعنى السيميائي في النّصوص والخطابات، ص 05.

المنحصر في الدراسة النّصانية الضّيقة إلى عالم الصّورة والأعمال الفنية المختلفة وقد علم رائد السّيميائية السّردية **ألجيرداس جوليان غريماس** «هذا العلم بعلامات رمزية دلالية، غير مهمل المعنى ومختلف التّأويلات التي رفضها سابقوه من البنيويين والشّكلانيين، وقد أدخل نظام العوامل، ووازن بين الشّكل والمضمون داخل العالم القصصي فهو لا يرى... أنّ هناك تعارضا بين التّحليل الوظيفي والتّحليل الوصفي، بل يوجد تكامل أساسي بينهما، غير أنّ لدينا عوامل مقلدة سلفا ببعض المضامين، إنّ الأمر يتطلب عندئذ محاولة القيام بتحليل للعالم الصّغير الذي توجد بداخله تلك العوامل، وقد كان لبرنامجه السّردي بالغ الأثر في هذا المجال، الذي أضاف إليه مصطلحات ومفاهيم من مثل: التّفعيل أو التّسخير، الكفاءة، الأداء، أنواع الاتصال بالموضوع.. وأهم ما جاء به هو المربع السّيميائي الذي استنتجه من مربع أرسطو القائم على علاقات أربع: التناقض، التّضاد، التّكامل، والتّماثل، مميزا بين المستوى السّطحي في تحليل العمل الأدبي. وهو الشّكل الظّاهري للعمل الأدبي كما هو يمثل منتجا ومكتوبا بكل تمظهراته اللّغوية، وعلاقاته النّحوية والصّرفية. ومستوى عميق:... ويعني به عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النّور وتجسدها على شكل نص ما، وأساس مربعه قائم على علاقات إثبات ونفي، أو علاقات فصل ووصل ممّا يولد بنية دلالية معينة... كما جاء بمفهوم الفاعل ممثلا نموذجه العاملي بستة عوامل وستة أدوار عاملية، تقوم على علاقة الفاعل بالموضوع وما يترتب عن هذه العلاقة من أفعال، وحدد أيضا كيفيات الحال ومفهوم الحقيقة في السّرد، وتأثر هذه الكيفيات فيما يسمى بسيميولوجيا العواطف، كما أنّها متصلة بمظاهر القول، وهي

التي تشير إلى علاقة الفاعل بالموضوع، أمّا تأويله السّيميائي للحقيقة؛ فيقصد به حقيقة واقع الرواية، وليس شرطا أن تكون تمثيلا لواقع معيش ممّا يوحي بأنّ الحقيقة السّردية تمثل تشاكلا قصصيا مستقلا قابلا لإقامة مستواه الإشاري الخاص، الذي يسميه الباحثون الحقيقة المنبثقة للحكاية، أي كما يقول عنها **غريماس** أن تجعل الشيء يبدو حقيقيا»[1]. وعليه فقد قدم تطبيقاً نقدياً في قراءته للأعمال الإبداعية من وجهة نظر مختلفة، تدرس النّص من خلال برنامجه السّردي، ليتأسس الإطار السّيميائي الخاص به كنموذج فاعل في الدراسات السّردية. دون أن نغفل الركائز الأساسية التي تقوم عليها الدراسات السيميائية كمجال واسع يضم عديد الاتجاهات، من بينها ما قدّمه **جيرار جنيت Gerard Genette**، والذي سيكون تطبيقه النّقدي على العتبات محل دراسة الفصل التّالي.

[1]- فيصل الأحمر، معجم السّيميائيات، ص 210-211-212.

الفصل الأوّل

العتبات النّصية والملامح التّناصية في الثلاثية.

العنوان

اللّوحة الفنية

اسم الكاتب

المؤشّر الأجناسي

بيانات النّشر

المقدّمة

الإهداء

التّصدير

الملامح التّناصية في الثلاثية

المبحث الأوّل: سيميائية العتبات النّصية

أولا: دور العتبات النّصية التّواصلي في توجيه القراءة

لطالما كان الاهتمام الأكبر مركزاً على المناهج التّقليدية والسّياقية التي تدرس كل ما هو محيط بالنّص، كحياة المؤلف الاجتماعية والنّفسية وما إلى ذلك من الظروف التي أدّت إلى إنتاج ذلك الإبداع لا بالإبداع نفسه. وبالتّالي هذا ما أدّى إلى إهمال أهمّ ما ركّز عليه النّقاد الغربيون أمثال "**رولان بارث**" **Roland Barthes** في نظريته الخاصة **بـ** "**موت المؤلّف**" التي تركز على النّص بعيدا عن مؤلفه الذي جرى الاهتمام به سالفاً، ولكن بعد ظهور نظريات القراءة والتّلقي والتي اهتمت بوجه الخصوص على عملية القراءة ودلالة النّص مع كيفية تأويله من قِبل المتلقي الذي «جاء كرد فعل على إهمال السّياق الخارجي وصب الاهتمام على النّص ذاته... ومن هنا كان استقبال النّص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النّص وتأويله»

[1]، إذ أنّه تغير مجرى الدّراسة من الاهتمام بالظروف الخارجية للنّص إلى صبّ التّركيز على معناه وتأويله، وهكذا تتوالى ردود الأفعال _في كل عصر_ ضد تيارات نقدية تصلح في عصر قد لا يصلح لعصر آخر، وقد وجد الدّارسون أنّه آن الأوان للتّركيز على ما حول النّص، فالعناصر التي تُحيط به وتُحدده قد تُوضح هويته النّصية وبُناه المعرفية.

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي– إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص191.

وممّن حاول الاهتمام بما يحيط بالنّص، نجد "**جيرار جنيت**" **Gerard Genette** الذي كرّس مجهوداته في وضع نظرية خاصة تهتم بقراءة العتبات النّصية أو ما يُسميها بالموجهات الّتي تُوجه القارئ/المتلقي إلى ما يحيط بالنّص، وكان كتابه "**عتبات**" **Seuils** خير دليل على قراءاته النّقدية لهذا المجال[1]. بمعنى أنّ الدّراسة خرجت عن الإطار الثُّلاثي المكوّن من **المؤلّف، النّص، القارئ** لتصبّ اهتماماتها إلى ما حول النّص وما قد تُعبر عنه تلك المفاتيح، فالنّص بذلك أضحى له مداخل ومخارج غير البُنى الدّاخلية، ينبني عليها وتُحدَّد هُويته، كما أنّها تساهم في فتح مغاليقه وتوضح المعنى العام له. ولكن « بتطور الخطاب الروائي، أضحت العتبات ظواهر معقدة وملتبسة، لا تبوح بكل مدلولاتها، ولا تجلي ما هي حاملة له فمدلولها كامن في منطق تكوُّنها، وفي ما تشي به من معان ودلالات كامنة غير تلك الظاهرة»[2]، فتلك العتبات نصوص كامنة، حاملة لمعان خفية تستدعي القراءة الصّحيحة والعميقة حتى تشي بما تحمله من دلالات، فمع تطور الرواية من عصر إلى آخر تغيّرت مضامين النّصوص المحيطة بالمتن، واختلفت الرسائل المشّفرة التي تحملها مع تغير الأوضاع من حال إلى آخر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الاهتمام بعتبات النّص المُقدس وهوامش النّصوص الدنيوية قديم في الحقل العربي الثّقافي، غير أنّ ما تمخض عنه لا يتجاوز بعض

---

[1]– يُنظر: سوسن البياتي، عتبات الكتابة– بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية– ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014م – 1435هـ، ص 09– 25.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2009، ص10.

العناصر النّظرية التي لم ترق إلى مستوى الاتّساق، ولم تبلغ الوضوح الضروري المطلوب[1]. فهل يمكن اعتبار العتبات جزئيات نصية آنية أم ثانوية فقط؟ وهل يمكن عدّها من بنى المتن الروائي، أم أنّها مجرد لوحة فنية فقط؟ وما هو موقع هذه العتبات في الخطاب الإبداعي بصفة عامة، والخطاب الروائي بصفة خاصة؟

تُمثل العتبات النّصية أهم المحددات التي تم استثمارها في قراءة المتن، فهي تؤدي «الدّور التّواصلي الهام الّذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كلّ قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة.. اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنّص، وتشويه أبعاده ومراميه»[2]، ولهذا نجد الروائي أصبح يولي المصاحبات النّصية اهتماما خاصا، حيث أضحى يُركز على ضبط خطوطها الكبرى من شكل ولون، فهي تُعدّ بمثابة الواجهة الأولى التي تستهدف القراء، لهذا يحرص على أن تكون تواصلية وتحمل دلالات خفية تستفز القارئ للبحث عنها خلف عبارات النّص وبهذا يتحقق للعمل الأدبي جماليته وأهدافه المنتظرة. وللأهمية الدّلالية التي تحملها جوانب النّص الخارجية، وما قد تُفيده في تقديم هذا المتن بشكل أوضح وجليّ، فلذلك نجد أنّ النّقد الحداثي جنح إلى البحث وراء ما قد تخفيه النّصوص والألفاظ التي تخدم المتن، وتدعم دلالاته، لذلك «كان هذا سببا لبروز اشتغال نقدي جديد عُنيَ بخطاب العتبات، وهو ما عرف

---

[1]– يُنظر: يوسف الإدريسي، عتبات النّص – في التّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر–، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ–2015م، ص11.

[2]– عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، المغرب، العدد55، 1997، ص64.

في الاصطلاح النّقدي الفرنسي ب Seuils أو Paratextes، وكان أكثر ما تناوله بتحليلاته واجتهاداته النّاقد الفرنسي "**جيرار جنيت**" **Gérard Genette** من خلال أعماله ومؤلفاته، ولاسيما في كتابيه الشّهيرين Seuils "عتبات" وPalimpseste "أطراس"، بحيث يدرجه كما يظهر من كتابه الثاني ضمن ما أسماه بـ "المتعاليات النّصية" في إطار مراجعته لمقولة الشّعرية»[1]، بمعنى أنّ "**جيرار جنيت**" **Gérard Genette** هو أوّل من حدد معالم هذا المصطلح.

ربما كانت قبله دراسات ولكنها ليست دقيقة أو كاملة، إلاّ أنّه خصص لهذا الخطاب "العتبات" كتابين أسماهما بـ "عتبات، وأطراس"، حيث قدّم فيهما ما سماه **بالمتعاليات النّصية.** وقبل أن يستقيم هذا المصطلح عنده كان له مسار لدى دارسين وباحثين سبقوه إلاّ أنّهم لم يفصلوا فيه بالقدر الكافي الذي يعطي للمصطلح الاستقرار من حيث التّسمية والمفهوم. فقد سبق الاهتمام بهذا المجال، وممن اشتغل على هذا المصطلح قبل **جيرار جنيت Gérard Genette** نجد: **لكلود دوشيه** في مقالته في مجلة الأدب سنة 1971 "من أجل نقد اجتماعي" تعرض الباحث لمصطلح المناص معتبرا إياه منطقة يتدخل فيها صنفان من السُنن: السُّنن الاجتماعي في مظهره الإشهاري والسُّنن المنتجة أو المنظمة للنّص. يوجد أيضا **فيليب لوجون** الذي تعرض لمصطلح حواشي النّص أو هوامش النّص frange de texte في سياق موضعته للمؤلف ضمن قائمة الملفوظات المعنية بالقراءة والتّحليل المناصي مع حشد من الملفوظات، «اسم المؤلف، العنوان،

[1]– لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية – "دفتر التّدوين" لجمال الغيطاني (أنموذجا)–، ط1، دار التنوير، الجزائر،2013، ص84.

العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم النّاشر، حتى يصل إلى اللّعب الغامض للمقدمات». **وجاك دريدا في** كتابه التّشتيت La déssimination يستعمل مصطلح خارج الكتابHors-livre، الذي اهتم بالمقدمات، الاستهلالات، التّنويهات، وهو يؤكد على الاهتمام بالمقدمات والتّمهيدات والدّيباجات لأنّه يرى بأنّها تلعب دورا مميزا، فهي تتقدم النّص(Précéder) لتقدم النّص (Présenter) لجعله مرئيا قبل أن يكون مقروءا. ويُقدم **جون ديبوا** مصطلح النّص الواصف "métatexte" ليقصد به العتبة في سياق اشتغاله على الاستشهاد (Citation) على غرار **أنطوان كامبنيون** الذي يصف الكتابة المحيطة بالنّص باعتبارها وسطا بين الخارج النّصي والنّص[1]، وتُعدُّ هذه الأعمال جهودا معتبرة استقى منها **جيرار جنيت Gérard Genette** الدعائم الأساسية لنظريته.

كما نجد أيضا **هنري ميتران** يوضح أهمية العتبات من خلال مقاله عن العنونة إذ يقول: «يوجد حول نصّ الرواية أمكنة معروفة، أو موجهات تسعف القارئ في الحال، تعينه وتوجه نشاطه القرائي، وتشمل كل مقاطع النّص التي تقدم الرواية للقارئ، تحددها، تسِمُها وتعلق عليها وتصلها بالعالم، ونعني بها الصفحة الأولى للغلاف، التي تحمل العنوان، اسم الكاتب، والناشر، الصفحة الأخيرة للغلاف، وظهر صفحة العنوان التي تُحصي الأعمال الأخرى للكاتب، باختصار كل ما يقدم الكتاب كمنتوج قابل للشراء والاستهلاك، أو الاحتفاظ به في المكتبة»[2]. من

[1]- يُنظر: لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص 39-94.

[2]- المرجع نفسه، ص 39-94..

خلال ما تَقدم من مجهودات الباحثين، نرى أنّ المصطلح اختلف من سنة إلى أخرى ومن باحث إلى آخر فلكل واحد فيهم مفهومه الخاص حوله، فهناك من اصطلح عليه تسمية النّاص وهناك من اتخذ مصطلح الحواشي النّصية أو الهوامش النّصية والذي تضمن مجموعة من العناصر كالعنوان والعنوان الفرعي واسم النّاشر، اسم السلسلة، وأيضا يوجد مصطلح خارج الكتاب الذي اقتصر على المقدمة، الديباجة، التّمهيد، ومصطلح النّص الواصف عند باحث آخر وهناك من رأى بأنّ كل ما يحيط بنص الرواية من الصفحة الأولى والصفحة الأخيرة للغلاف اللّتان تحملان العنوان واسم الكاتب، والنّاشر، بمعنى كل ما يُقدم ويساعد القارئ في توجيه نشاطه القرائي.

أمّا **جيرار جنيت** فقد استفاد ممّن سبِقوه في تحديده للمصطلح، ولكنّه في الوقت نفسه اشتغل عليه بصورة أدّق وكان أوّل من بلوره ووضح آلياته ووظائفه ومكوناته ومبادئه وأنماطه، من عنوان واسم المؤلف والمقدمة والإهداء والتّصدير والمؤشر الأجناسي.. وغيرها، بمعنى أنّه تناول المصطلح بكل جوانبه وتفاصيله.

وقبل الغوص في الجانب التّطبيقي، الأجدر بنا أن نتطرق إلى إلى المصطلح من خلال جانبيه اللّغوي والاصطلاحي حتى يتسنى لنا مقاربته، حيث يمكننا القول "إنّ الحفر في ذاكرة المصطلح سيؤدي بنا إلى الكشف عن مفاهيمه المصاحبة والمفارقة في آن. إلاّ أننا سنتوقّف عند هذا «التّركيب المصطلحي المتكون من مقطعين {para/txte}:

*أمّا مقطع (para)، فنجده في اليونانية اللاتينية صفة حاملة لعدة معاني:

1- معنى التّشبيه والمماثل والمساوي (pariel،galé)، والتي لها علاقة بالأبعاد الكمية والقيمية، بحيث نجد الكلمة اللاتينية (توازي) الكلمة اليونانية.

2- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة، وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشاكلة، (convonable, compagnon, apparie, semblable).

3- بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة.

4- بمعنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.

5- بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

والملاحظ أنّ اللاحقة (para) إذا أُلحقت بأي كلمة حملت معنى من المعاني المذكورة، ومن بين هذه الكلمات: المتوازي/ paralléle، المطرية أو الواقية من المطر/ parapluie، الشبه مدرسي/ parascolaire، الشبه عسكري/ paramilitaire،...

* أمّا مقطع (texte) فقد كثرت تعاريفه في علم النفس، وعلم الاجتماع، واللّسانيات، والسّيميائيات، وتحليل الخطاب، إلاّ أنّ أصله التاريخي في الثّقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة (textus)، والتي تعني النّسيج والثوب، وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات..، وهذا ما وجدناه في المجال التداولي للثقافة العربية الإسلامية، حاملا لمعنى البروز والظهور، وغاية الشيء ومنتهاه، بمعنى أنّ النّص من خلال

التّعريفين هو بلوغ الغاية واكتمال الصُّنع.»[1]، أمّا التّعريف الاصطلاحي، **فجيرار جنيت** يجعل المناص نمطاً من أنماط المتعاليات النّصية، والشّعرية عامة.

والمناص هو: «ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[2]؛ أي كلّ ما يحدّ الكتاب خارجيا من عتبات أيقونية أو كتابية والتي يمكن أن تكون مُكملةً لمعنى النّص وبنيته. والمناص يُمثل مجموعة من الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنّص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (jaquette)، كلمة النّاشر، الإشهار وحتى قائمة المنشورات (catalogue)، المكلف بالإعلام، دار النّشر[3]، بمعنى أنّ المناص هو كل الجزئيات العتباتية الداخلية والخارجية التي تساهم في دخول القارئ إلى الكتاب، ولإقامة حوار مع المؤلف ونصه.

يقول **محمد صابر عبيد** إنّ: «كلّ رواية تمتلك هويتها الخاصة وأسلوبيتها المميزة، ولا تسمح لأحد بالمرور داخل فضائها الأسلوبي، والوقوف على هذه الهوية المغلقة ما لم يمتلك أدوات معرفية ممعنة في خصوصيتها وتفردّها، تؤهله لخوض هذه المغامرة، التي تفتح أمامه أفقا مركزيا واسعا وعميقا من آفاق النّص

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429 ط1، هـ-2008م، ص 41-42-43.

[2]- المرجع نفسه، ص 43-44.

[3]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 44.

وعوالمه وفضاءاته، وأوّل ملامح هذه الهويّة ما أطلق عليها النّقاد والمعنيون بـ (العتبات النّصية)»[1]، وبالتالي لكل متن الروائي آلية خاصة به تُميزه عن نص آخر، لذلك ينبغي ينبغي للقارئ أن يكون مُلما بأدوات معينة تُمكنه من استجواب البنى العميقة ذلك العمل الروائي.

والعتبات النّصية تُعتبر أوّل هذه الميزات التي تُعرِّف بالمتن، وينبغي الانطلاق منها ومن ثم الدخول إلى عالم النّص. والمتلقي أثناء عملية اقتناه للكتاب تعمل هذه العتبات كمنبه له فهي تمثل «البوابة الرئيسية للدخول قرائيا إلى بهو النّص الروائي، والتّعرف على متاهاته، وتلمس أسرار لعبته، وإدراك مواطن جماليته، لذلك هي التي تُسيّج النّص وتُسميه وتحميه، وتدافع عنه، وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه»[2]، أي أنّ القارئ أثناء عملية القراءة يكون مركزا على تلك الجزئيات العتباتية فإذا جاءت منافية لما هو مبثوث في النّص، فيتّضح له بعد ذلك أنّ الكاتب لم يحقق ميثاق القراءة كما يلزم، فيكون بذلك مثله مثل صاحب المطعم الذي يضع لافتة لمطعمه تحت مسمى «متخصص في الأسماك»، وعندما يستقر المشتري يأتيه النّادل لأخذ طلبه فيقول

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص 38.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص 15.

له: «لدينا أرانب مشوية فقط»[1]، وهذا ما يؤدي إلى تصادم بين المؤلف والقارئ، حيث هذا الأخير يتخلى عن الكتاب بعد ذلك، وبالتالي فالنّص معناه لا يكون في بناه الداخلية، واتساقه وانسجامه فقط وإنّما أيضا ينبني من خلال علاقته بالعتبات المصاحبة له.

وكما يقول **عبد الفتاح الحجمري** أنّ عتبات النّص لا «يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النّصية نفسها، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة، واختياراتها التّصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية»[2]، فالعتبات النّصية بقدر استفزازها للقارئ وبقدر حمولتها الدّلالية العميقة، إلاّ أنّها إذا كانت لا علاقة لها بالنّص فهي هنا لا تؤدي دورها وإنّما تضلل القارئ لا غير. فللعتبات دور في خدمة النّص وتوضيحه وتحديد هويته، ولا معنى لها بمعزل عنه.

فهي كما يقول **جيرار جنيت Gérard Genette**: «المناص هو مجموع تلك النّصوص التي تحيط بالنّص أو جزء منه»[3]؛ أي أنّها جزء لا يتجزأ منه. وقد خص **جيرار جنيت** الشّعرية في كتابه الأطراس بقراءتها لما يحيط بالنّص، وتُتحدد في خمسة أنماط هي كالآتي:

---

[1]– يُنظر: علي القاسمي، النّور والعتمة – إشكالية الحريّة في الأدب العربي–، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 247.

[2]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 16.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 30.

« **التّناص** "**Intertextualité**"، **المناص** "**Paratextualité**": ويشمل هذا التّصنيف كل من العناصر الآتية: «العنوان، العنوان التّحتي، العنوان الدّاخلي، المقدمات، التّذييلات، التّنبيهات، التّصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهامش في آخر العمل، العبارات التّوجيهية، الصّور...»، **الميتانص** "**Métatextualité**"، **النّص اللاحق** "**L'hypertextualité**"، **النّص الجامع** "**L'architextualité**": ويحدده **ج. جنيت** بإشارات النّص المحاذي حيث تمثل عنوانا بارزا كما في: "أشعار"، "دراسات"، "رواية الوردة" الخ، أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير كالإشارة إلى أنّ الكتاب هو "رواية" أو "محكي" أو "قصائد"... وهي إشارات نوعية تصاحب العنوان في الغلاف»[1] وهنا نجد أن الشعرية تقوم على مجموعة أنماط من بينها المناص الذي نحن بصدد دراسة مكوناته واستنباط دلالاته من خلال استقراء الثلاثية. وبالتالي نجد أنّ التّعالي النّصي مُكوّن من مجموعة وحدات نصية تدخل في تشكيل المتن وبنائه، في حين أنّ **Paratextualité** في عنصر يدخل ضمن المتعاليات النّصة والتي حددها **جيرا** ر **جنيت Gérard Genette** بـ: «النّمط الثاني **Paratexte** يتكون من علاقة هي عموما أقلُّ وضوحا وأكثر بعدا، ويقيمها النّص في العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التّنبيه، تمهيد..، هوامش في أسفل الصفحة أو في النّهاية، الخطوط، التّزيينات، والرسوم، نرجو الإلحاق، الشريطة، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفر للنّص وسطا

[1]- يُنظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 28-29-30-31.

(متنوعا)، وفي بعض الأحيان شرحا رسميا أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القراء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسّهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك»[1]، بمعنى أنّ العتبات النّصية التي قدمها **جيرار جنيت** لها أهمية كبيرة في بناء النّص، من خلال العلاقة التي تجمع بين مؤسسة من العناصر التي تتمثل في العنوان، العنوان الفرعي، التّمهيد..، فهي عبارة عن جزئيات دلالية تتصدر المتن لتنتج خطابات تعبر عن الغايات والأهداف التي بثها الكاتب في متنه، تحاول جذب القارئ لاقتنائه، ومن خلال موقعها الاستراتيجي القريب من النّص فهي تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيا وأسلوبياً ومتفاعلة معه دلالياً وإيحائياً، فهي تشير إلى معناه دون أن تفصح عنه، وتظل متصلةً بالنّص على الرغم من التّباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانا[2]، أي أنّ النّص لا يمكن أن يقوم دون عتباته التي منها يتم الدخول للنّص والخروج منه، وحتى أنّها تنعكس على المضمون بطريقة أو بأخرى.

لا يكون النّص قائما بذاته لوحده ولا العتبات لوحدها بل يكونان معا حتى يكتمل العمل؛ أي «أنّ كُلا منهما يتميز عن الآخر بوظيفته الخاصة، وشكل اشتغاله، وطبيعة تمظهره وموقعه في فضاء النّص، ونوعية الحمولة الإيديولوجية التي ينطوي عليها»[3]، إلاّ أنّ كلاهما ينطلق من الآخر، فالانطلاقة الأولى للكاتب

---

[1]– يُنظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية–، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 35–36.

[2]– يُنظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 21.

[3]– يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص 55.

في اختياره للعنوان الرئيسي وتحديده لطبيعة مؤلفِه تكون أساسا بعد انهائه لنصه، وليس ذلك فقط وإنّما الأيقونة الفنية التي تُصاحب الغلاف أيضا يُوظفها كإختصار لأهم الدّلالات الغامضة والمختزنة في البُنى الداخلية لذلك النّص، وحتى باقي العتبات الأخرى منطلقها نفس الأساس، أي كلٌّ منهما متصل بالآخر بطريقة أو بأخرى.

ويقول "**مصطفى سلوي**" عن إنجازات العرب في هذا المجال أنّهم: «لم يستخدموا هذه المكونات التي جمعوا منها أكثر ما جمعه صاحب كتاب (العتبات) بالفهم نفسه الذي جاء به المؤلف، وهو أن تكون عبارة عن مفاتيح في قراءة النّصوص، وفهم صناعة التّأليف منذ انطلاقتها الأولى عند المؤلف إلى غاية وصولها بين يدي القارئ، مرورا بمكونات النّشر، وما تستلزمه هذه المرحلة من طقوس وقواعد، إلاّ أنّ كتاباتهم التّنظيرية والتّطبيقية في الموضوع تقدم مسحاً واسعاً لهذه المكونات، بالإضافة إلى وعي منظم بكيفية استخدامها وترتيبها ووظائفها»[1]، فالعرب القدامى لم يكن المسمى واضحا بالنسبة لهم إلاّ أنّهم اهتموا بهذا الحقل، ويتجلى ذلك من خلال وعيهم بطريقة توظيف تلك الجزئيات التي تصاحب النّص وبشكل بنائها، بعد تطور الكتابة ومنهجيات التّأليف وشيوع بعض الأعمال المترجمة، حيث بدأوا يتبعون استراتيجيات خاصة في التأليف واستهلال كتاباتهم بعناصر تمهيدية تسبق مقصدية خطاباتها، وفي البداية اتخذوا شكل

[1]– مصطفى سلوي، عتبات النّص، المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، رقم 71، سلسلة بحوث ودراسات 22، ط1، 2003، ص 9.

إشارات وتوجيهات متناثرة في مصنفات عامة، ثم أُفرد بعد ذلك لهم مؤلفات خاصة تحدد قواعد الكتابة، وضوابط تفصيل خطاباتها، من بينها: أدب الكاتب **لابن قتيبة**، وأدب الكُتّاب **للصولي**، والاقتضاب يشرح أدب الكُتّاب **للبطليوسي**، وإحكام صنعة الكلام **للكلاعي**[1]، وهذه الكتب تبرز بعض العناصر التي اعتمدها العرب في كتاباتهم ضمن ما يسمى بالعتبات النّصية، أو ما يُصاحب النّص.

فعلى حد قول **هنري متران:** «أنّه لا وجود لشيء محايد في الرواية»[2]، فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف ودار النّشر، وصولا إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف، مرورا بالصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب، فهذه المحطات المحيطة بالنّص عبارة عن رموز تشكل خطابات مصغرة حول العالم الروائي.

في حين **جيرار جنيت Gerard Genatte** يقول: «علينا أن نحذر من العتبات»[3]، فهي عبارة عن خطابات وُظفت لخدمة النّص وفهمه، لذا على القارئ أن يَعي مرجعياتها وحدودها. وهنا نرى مدى إصراره على أهمية دراسة المناص كظاهرة نقدية تساهم في بناء المعنى العام للمتن.

لكن ما مدى اهتمام الروائية **أحلام مستغانمي** في رواياتها والتي نحن بصدد دخول عوالمها الإبداعية بهذه العتبات؟.

---

[1]– يُنظر: عباس أرحيلة، مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، الفصل الثاني، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2003.

[2]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 35.

[3]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 121.

ثانيا: العتبات الخارجية للنّص

1- عتبة الغلاف في ثلاثية أحلام مستغانمي

لا يُمكن الولوج إلى النّص الروائي دون مراعاة الحدود الخارجية كمحطّة أولى للقراءة النّقدية للعتبات، التي يتصدّرها الغلاف باعتباره أول ما يُصافح بصرَ المتلقي لذلك أصبح محلّ عناية واهتمام الكُتاب الذين حولوه من مجرد تقنية لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجّهات الفنية التي تساعد القارئ في تلقي النّص[1]. كما أنّه يُساهم في عبور القارئ من خارج النّص (اللّانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النّص باعتباره لحظة تخييل). كما يمكن القول، إنّ العتبات تتموضع في موقع ثابت، تمتد من "صفحة الغلاف الأولى" Première page de couverture (ويمكن تسميتها أيضا: بـ "صفحة العنوان" Page de titre حيث يتموقع العنوان على "رأس الصفحة"Tête de page أو وجه الغلاف لتشمل في الأخير، حدّ "الصفحة الرابعة" Quatrième page de couverture. ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التّالي:

[1]- يُنظر: محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) – بحث في سمات الأداء الشفهي"علم التجويد"-، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، دت، ص 133.

الرواية					
ماقبل النّص الروائي				النّص	ما بعد النّص	
الصّفحة الأولى. اسم المؤلف. العنوان. صورة الغلاف.	الإهداء.	المقدمة.	نصوص توجيهية. تنبيهات. استشهادات. نصوص أخرى.	عناوين داخلية.	تذييل.	الصّفحة الرابعة. مقطع روائي. مقطع نقدي. تنويهات.

(الشّكل 01)[1]

وعليه، لدخول القارئ إلى عالم الكتاب عليه مراعاة جملة من الحدود ومجاوزة عدد من المنافذ، مثال ذلك العنوان الفوقي، ثم العنوان التّحتي، فالتّوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية الخ. لا تكون العودة إلى عالم الواقع إلاّ بعبور مخارج، كالملاحق وغيرها من النّصوص التي تذيل بها الكتب[2]؛ لذا على القارئ أن لا يتجاوز الغلاف وما يحويه من حمولة لغوية وأيقونية كالعنوان، اسم المؤلف، دار النّشر، اللّوحة الفنية.. وثم الإهداء والمقدمة، تصدير، تنبيه، أثناء اطلاعه على النّص وحتى بعد الخروج منه ينبغي أن يطرق أبوابا أخرى تقوده إلى العالم الخارجي، والمتمثلة في الملاحق، سيرة المؤلف، مقطع روائي، مقطع نقديّ.

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الراوية العربية، ص46.

[2]- يُنظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الراوية العربية، ص 45-46-47.

إنّ ما يشدُّ نظر القارئ ويسترعي انتباهه في **ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير)**، الغلاف الخارجي وما يحويه من عتبات دالّة، مستفزة بداية من العنوان وصولا إلى اللّوحة الفنية على الغلاف، إلى اسم المؤلفة والمؤشر الأجناسي، ودار النّشر، وحتى الألوان التي رُسمت بها اللوحة وكُتبت بها تلك العتبات، فإنّها تحمل دلالات خاصة تدفع بالقارئ إلى التّساؤل لما هذا اللون وليس غيره؟ وفي الغلاف لا شيء عفويٌّ أو اعتباطيٌّ، وإنّما كل عنصر إلاّ وله قصد ودلالة خفية، وإنّ من الأسباب التي ترفع من هذا النّص الموازي إلى درجة النّص المركب، والذي تتفاعل في قراءاته وتأويله وبنائه؛ اليد والعين بل جميع الحواس، وبناء على التّحولات التي يرصدها **ج. جنيت G.Genette** مبررا نوع الأنماط والأشكال الطباعية والإخراجية تؤكد بقوة تاريخية هذا المكون إلى بقية المكونات النّصية[1]، كما أنّه من أهم «جوانب البناء الفني العام الذي تتضام فيه جميع العناصر المشكلة للأثر، لأنّ الشّكل الخارجي للمكتوب يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز، علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدها المؤلف»[2]، فالمؤلف يترك الغلاف آخر شيء يقوم به، فبعد انتهائه من إنجاز عمله تكون له أفكار واضحة يُحمِّلها للغلاف وما يحويه من عناصر التي تشكّل البناء الفنيّ،

[1]– يُنظر: نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص 36.

[2]– باديس فوغالي، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء، منشورات دار الحضارة، دط، دت، ص 52.

المعبِّر عن النّص وعن قيم المؤلف التي يريد تبليغها للقارئ، وكأنّ الغلاف ومكوناته يمثل المفتاح الرئيسي للدخول إلى عالم المؤلَف.

إنّ رصد الغلاف بتقنياته وماديته وجمالياته سيثير اهتمام وتنافس العديد من النّاشرين بالسّعي إلى تجويد الغلاف، قصد استقطاب القارئ وإقناعه على اقتناء الكتاب فيصير للمناص غايات استهلاكية وسلعية ترتبط بظروف الإنتاج والتّلقي، وبالتالي تعمل دُورُ النّشر على الارتقاء بمستوى الفضول المعرفيّ لدى القارئ، ولأنّ الغلاف نتاج تقاطع المظهرين اللّساني والأيقونيّ فإنّ أيّ مقاربة له ينبغي أن تُساءل الخطاب البصري الذي هو نتاج التقاء نصوص عدة، العنوان، المؤلف، صورة الغلاف، والمرجع النّوعي، فجميع هذه العلامات ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصية Paratextuelle بالنّظر إلى الخصوصية الجمالية للرواية كنص كتابي[1]، بمعنى أنّ الغلاف أضحى ضرورة فنية إذ يتطلب من دُور النّشر السّعي إلى تجويده بغرض استقطاب القارئ واستفزازه، وبالضرورة سيكون الغلاف ملخصا لمحتوى النّص ضمنيا، فالنّص مادة كتابية يُعبر عنها الخطاب البصري بطريقة جمالية وتحقق الدلالة النّصية في نفس الوقت.

يُعدّ الغلاف الأمامي بمثابة «العتبة الأمامية للكتاب، حيث تقوم هذه الأخيرة بعملية افتتاح الفضاء الورقي»[2]. إذ أنّ دفتيّ الكتاب لم تعد تمثل واجهة للحماية فقط، وإنّما أصبحت تُعبّر عن العالم الخارجي للعالم الداخلي، حيث تحمل كل العلامات الدالّة التي ترمز للمتن من خلال سمات دلالية قصيرة وأشكال فنية

[1]– يُنظر: لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص 112.

[2]– محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 134.

متقنة، كما أنّه أضحى يُشكّل المفتاح الأساسي من خلال حمولته العتباتية التي تسمح للقارئ بولوجه إلى عالم النّص أو ما يمكن تسميته بالعالم الورقي، وهنا تقع المطابقة بين هذا الأخير وما تحمله دفتيه من أفكار مُشفرة وسمات دلالية مُختزنة عبر رسائل ضمنية. ولتلك الواجهة الأولى أنواع نجدها كالآتي:

« 1- الغلاف الفاخر الذي لا يحتوي أيّة لوحة.

2- لوحة غلاف تجريدية: وتهدف إلى التّعبير عن الشّكل التّقني المجرد من التّفاصيل المحسوسة، هذا الشّكل لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي.

3- لوحة غلاف واقعية: تعبر عن حدث أو مجموعة أحداث يقدمها المتن.

4- لوحة غلاف مَزجت بين الواقعية والتجريدية.

5- لوحة غلاف فوتوغرافية: هنا تطبع على لوحة الغلاف صورة فوتوغرافية حقيقية.

6- لوحة تحمل صورة المؤلف: ويكثر هذا في الغلاف الخلفي.

7- لوحة غلاف خطية: هنا يرسم العنوان بخطوط عادية، ويبقى العنوان وحيدا يحتل فضاء لوحة الغلاف.

8- لوحة غلاف سريالية: في مثل هذا النّمط تزين لوحة الغلاف بمجموعة من الألوان المتمازجة، والخطوط المتقاطعة، والأشكال المتداخلة، وهنا تظهر اللوحة

المعزولة عن العنوان ولا تخدم دلالته المباشرة»[1]، بمعنى أنّ الغلاف الخارجي لا يمثل دائما واجهة فنية إنّما يمكن أن يُقدمه لنا صاحبه في صور مختلفة، وذلك حسب المضمون الذي تحله دفتي ذلك الكتاب فمثلا لا يمكن تقديم غلاف مصحف على شكل لوحة فنية وبالتالي فلكل مقام مقال.

وهذا الغلاف قد تصممه دار النّشر دون تدخُل من المؤلِف وهنا ينبغي للقارئ الحذر من الوقوع في متاهات العتبات فقد تُعبر عن المحتوى وقد تكون مضللة له، حيث تفرضه عليه حسب مقتضيات السّوق، وقد يلتزم بإعداده المؤلف دون تدخُلٍ من دار النّشر التي ستنشر الكتاب، وقد يكون اتفاقا بين دار النّشر أو المُصمِم الذي اختاره المؤلِف للتّعامل معه إذ يشتركان في رأي واحد بعد المناقشة ومراجعة وجهة نظر الكاتب ليصلا في الأخير إلى الغلاف المناسب.

يَضُمّ الغلاف مجموعة من العناصر التي تشكّل الكلَّ الفنيِّ، تُعبر عن النّص وقصد المؤلف بطريقة مختصرة وهذه الجزئيات هي ما سنقوم بدراستها وتحليلها في المرحلة الموالية، والتي تتمثل في **العنوان، اللّوحة الفنية، اسم الكاتب، المؤشر الأجناسي، دار النّشر**[2]. وبالتالي فإنّ الغلاف الأماميّ للكتاب لا يقتصر على نوع واحد وإنّما نجده بعدة صِيَغ، حيث كل مؤلف يختار الواجهة التي تخدم الأفكار التي سيتناولها ضمن متنه، وهذا ما ألفيناه عند الروائية "**أحلام مستغانمي**" إذ

---

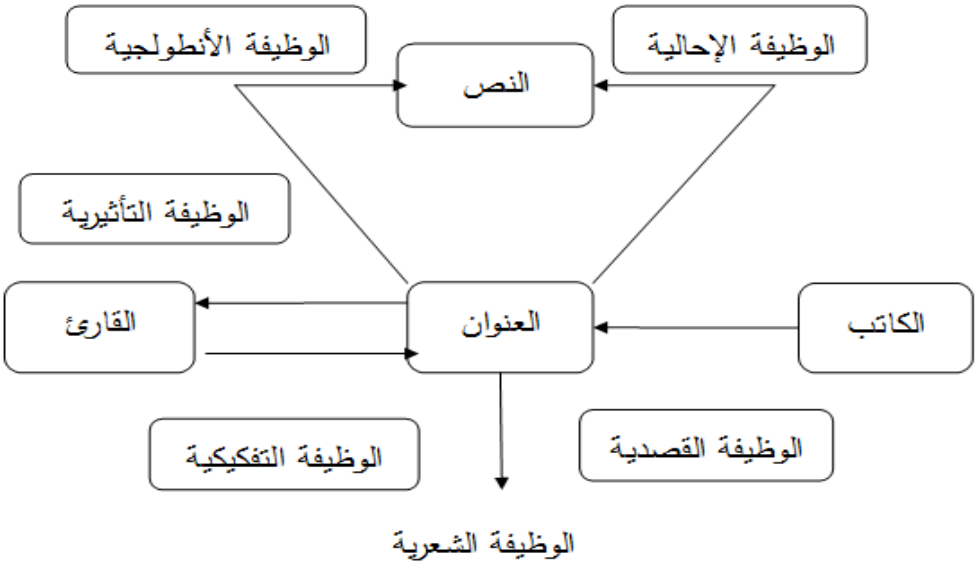
[1]– فرج عبد الحبيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النّص الموازي)، إشراف عادل الأسطة، (مخطوط ماجستير)، جامعة القدس، فلسطين، ص 50–51.

[2]– يُنظر: فرج عبد الحبيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النّص الموازي)، إشراف عادل الأسطة، (مخطوط ماجستير)، ص 50–51.

اختارت الواجهة الواقعية حتى يسنى لها تصوير مجموع الأحداث التي عبّرت عنها في ثلاثيتها.

1-1 العنوان:

لا شكّ في أنّ العنوان يُحضى بموقع استراتيجي خاص، يمنحه قوة نصيّة لأداء أدوار ووظائف فريدة في سيميوطيقا الاتّصال الأدبي. فالعنوان يُمثل بؤرةً مركزيةً تواصليةً قائمةً على أسس تتمثل في الآتي: الكاتب، القارئ، النّص، العنوان، وعلى هذا الأساس نُقدم التّرسيمة التّالية:



(الشّكل 02)[1]

- الكاتب ←——العنوان = الوظيفة القصدية.

[1]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 98.

- العنوان⟵ القارئ = الوظيفة التأثيرية.

- القارئ ⟵ العنوان = الوظيفة التفكيكية.

- العنوان⟵ النّص = الوظيفة الانطولوجية + الوظيفة الإحالية.

- العنوان⟵ العنوان = الوظيفة الشّعرية[1]. بمعنى أنّ علاقة العنوان في مع العنوان نفسه ومع الكاتب والنّص يُنتج لنا من خلال هذا التّواصل والتّأثير عدّة وظائف.

ولكن المُلاحظ على العناوين الحديثة أنّها أصبحت تبتعد عن الطابع المباشر، إذ نجدها تمتاز: بـ «"الاستراتيجية الإغوائية" التي يتبعها "العنوان" في الأجناس المعاصرة عبر ممارسة عداوة مع اليومي، وفتح ثغرة في أفق انتظار المتلقّي»[2]. ونحن الآن بصدد تقديم قراءة سّيميائية لعتبة العنوان في ثلاثية **أحلام مستغانمي؛ «ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير»**. فهذه العناوين من لحظة التقائها بالمتلقي تثير فيه انتباها واضحا سواء من حيث تركيبها أو من حيث حجم العناوين وحتى الموقع الذي تحتله في صفحة الغلاف، فهي «تُحدّد العلاقات الموجودة، بين الرسالة والمتلقي، حيث يتمّ تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه»[3]، أي أنّ تأويلاته ستكون نابعة عن الدّلالات والإشارات المُحمّلة في كلّ من العنوان والمتن.

---

[1]- يُنظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص97-98.

[2]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 103.

[3]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

1-1-2 مقاربة سّيميائية لـ "عتبة العنوان" في الثلاثية:

يُعدّ العنوان في نصوص "**مستغانمي**" ذا أهمية كبرى، ليس من النّاحية الشّكلية فحسب، وإنّما من النّواحي الأخرى؛ الفكرية والايديولوجية والاجتماعية، وقد ركّز الكثير من النّقّاد عليه باعتباره علامة دالّة، فضلا عن هذا، فإنّنا نجد السّاحة النّقدية غنية بالدّراسات المتنوعة.

لكن هناك من اشتغل على المُؤلف، حيث جعلوا من النّص محور اهتماماته، في حين بعض المحاولات النّقدية جعلت من حمولة الغلاف محوراً لها. فبداية نجد العنوان الذي يتصدر قائمة العتبات المُهمة لأي متن، اتجه «الخطاب النّقدي في مقارباته نحو القضايا النّصية الكبرى، نحو "قضايا المتن" تاركا العنوان (مفتاح القراءة)، ومعه منجم النّص الموازي: الإهداء، كلمة النّاشر، المقدمة، الهوامش، الفاتحة والخاتمة النّصيتين، الغلاف... إلخ، طيّ النّسيان والتّهميش، كما لو أنّ "المتن" ذاتي الكينونة، مكتف بنفسه، يحقق حضوره في العالم بمعزل عن النّص الموازي، مع العلم أنّ الموازيات النّصية هي التي تهيئ "المتن"، ليكون كائنا متميزا، فانتقاله من حالة الهيولى إلى الكينونة والوجود (الشّكل) مرهون به. ومن هنا، تتراكم خطورة العنوان، ومعه الموازيات النّصية، في كونه مفتاحا لفعل القراءة، ولذلك كان لابدّ من قلب المعادلة رأسا على عقب، لِيَشغَف الاهتمام بهذا المكمل والمتم، ويتوسع: فلا يكتفي بالقبض على نصيّة "العنوان" فحسب، وإنّما يُتّخذ العنوان أداة لتفكيك النّص وتحليله وتفسيره وتأويله، لتكشف القراءة بذلك عن الإستراتيجية التي ينتهجها المؤلف في عنونة نصّه، وكذلك عن استراتيجيتها،

بالانطلاق من العنوان في محاصرة النّص ومطاردته»[1]. فاقتصار الدّراسة على المتن فقط أدّى إلى عزله عن العناصر المُكملة له، والتي قد تكون مفتاحا له في فهم غموضه واستنباط أسراره، ومن تلك المكملات العنوان والموازيات النّصية الأخرى، فهي التي تجعل من المتن كلاًّ متكاملا ومتميزا، والانطلاق من العنوان يساهم في حصر النّص وفهمه، لذا على الكاتب أن يحرص على أن يكون العنوان مستفزا للقارئ ولتساؤلاته، حتى يضمن بذلك اطلاعه على المتن والبحث في بناه الدّلالية والفنية.

1- 1-3 مُساءلة لمفتاح القراءة "العنوان":

يُعدُّ العنوان من بين أهم عناصر المناص (النّص الموازي)، فهو عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النّشر... والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكّننا قراءته كنص قابل للتّحليل والتّأويل يناص نصه الأصلي؟ وهذا ما ناقش فيه (جنيت) كل من كلود دوشي، ولوك هويك)... حيث يرى "**لوي هويك**" يرى بأنّ العنوان هو ما نسميه اليوم بـ Zadig، أي العنوان الأصلي (1973)، فكل ما يأتي في الجزء الأوّل قبل الفاصلة هو العنوان، أمّا الذي بعده فيسمى بالعنوان الفرعي (sous-titre). أمّا "**كلود دوشيه**"، فيقول أنّه للعنوان ثلاثة عناصر: عنوان أصلي zadig، عنوان ثانوي second titre، عنوان فرعي sous-titre وهو عامّة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...)، لكن **ج. جنيت**

[1]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية-، د. ط، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، 2007، ص 6-7.

يرى أنّ ما ذهب إليه **دوشي** كون العنوان الفرعي هو المؤشر الأجناسي فذلك منافي للصواب _حسبه_ لأنّ العنوان الفرعي شارح ومفسّر للعنوان الأصلي، أمّا عن المؤشّر الأجناسي فهو يُحدّد طبيعة الكتاب، لكن ما يبقى ضروريا لنظام العنونة بحسب **ج. جنيت** هو العنوان الرئيسي/الأصلي، وهو خاضع لهذه المعادلة:

عنوان + عنوان فرعي.

عنوان + مؤشّر جنسي (indication générique)[1]. فجزئية العنوان تُعّد من أهمّ العناصر التي تستدعي اهتمام النّقّاد كقراءة جوهرية تسبق القراءة الخاصة للمتن.

حيث يُعتبر من «المفاتيح اللّغوية لأنّه يُشكّل نقطة التقاء الأولى بين القارئ والنّص لذا يجدر بالباحث أن يحسن قراءته وتأويله لأنّه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من الدّلالات التي تساعدنا في فك رموز النّص، وتسهل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[2]. فعلى القارئ عدم تجاهل العنوان، إذ يعتبر من المفاتيح المهمّة التي تساهم في إدخاله إلى النّص، حيث يمثل نصاً مُصغّراً يلخص مضمون المتن في كلمتين أو ثلاثة وقد تكون جملة، وقد يكون حرفاً، لذا

[1]- يُنظر؛ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 67-68.

[2]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج25، ع23، جانفي- مارس، 1997، ص 97.

على القارئ الحذر في التّعامل مع هذه الجزئية لأهميته في استخلاص البنية الدلالية للنّص.

أولا: ذاكرة الجسد

وفي محاولتنا تقديم قراءة لعتبة العنوان في رواية ذاكرة الجسد (ط2015/05)، نكتشف تلك الصّلة الوثيقة والعلاقة الطّردية بين المتن والعنوان. فالتّصريح المباشر من طرف الروائية بالألفاظ المفاتيح التي تحكم الرواية يبين أنّ الأحداث التي تتشعب تعود في نهاية المطاف إلى نقطة تحكمها العلاقة بين الذاكرة والجسد، تقول الرواية: «فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات، إلى هنا، إلى المكان نفسه، لأجد جثث من أحبهم في انتظاري، بتووضسقيت الذاكرة الأولى. يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مرتبكا. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة. فأحاول أن أقاومه، ولكن، هل يمكنني أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟ أغلق باب غرفتي وأشرع النّافذة..»[1]. ولكن يبدو أنّ الروائية تنتقي من الذّكريات أشدّها ألماً لتُصبح مَعلماً مُؤثراً على حياة الشّخصية. فإصابة "**خالد بن طوبال**" في الحرب التي نجم عنها بتر ذراعه اليُسرى، أصبحت بمثابة ذاكرةً لجسده، لآلامه ولخوفه من المجهول. حيث نلمس من خلال الإضافة المُفتعلة: "لفظ الجسد للذّاكرة"، هنا يتحول الألم العضوي إلى مخزون ذكريات تسيِّر حياة الشّخصية، ليصبح بذلك عنوان الرواية "**ذاكرة الجسد**" اختزالا حقيقيا للمتن.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ط05، 2015، ص 23.

فأحلام مستغانمي لم تكتف بذكر مقطع واحد لتُعبر من خلاله عن الألم وإنّما نجد أيضا: «ها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، **وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك. جسدك المشوه لا غير**»[1]. وتبقى الرواية بمقاطعها المختلفة تُبرز كيف يتمّ بث دلالة العنوان في جزئيات مختلفة من المتن، تقول: «لم أكن أعي وقتها أنّ طموحاتي لا علاقة لها بالمكتوب، وأنّ القدر كان يتربص بي في ذلك الوقت الذي كنت أعتقد فيه أنّ لا شيء بعد اليوم يمكن أن يُعيدني إلى حزني السّابق. وجاءت تلك المعركة الضّارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يوما كلّ شيء.. فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة، وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن يُنقلوا على وجه السّرعة إلى الحدود التّونسية للعلاج. ولم يكن العلاج بالنسبة لي.. سوى **بتر ذراعي اليسرى**...، كنت أشعر لسبب غامض، بأنني أصبحت يتيما مرة أخرى... كان **ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي** كله، ويستقر في حلقي غُصَّة. غصَّة الخيبة والألم.. والخوف من المجهول»[2]. هذا المقطع يعكس العلاقة الطردية بين الذّاكرة والجسد وكيف قلب الألم الجسدي منحى الذّكريات الشّخصية التي كان يُرادُ لها طريقا آخر غير ذلك الذي قُدِّر لها.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27.

[2]- المصدر نفسه، ص 32-33.

ولكن القارئ لهذا العنوان قد لا يتقبل دائما هذا الانزياح الذي جمع الذاكرة مع الجسد في آن واحد، والسّبب في ذلك كون العنوان يجمع بين كلمتين متنافرتين دلاليا: كلمة "**الجسد**" المتعلقة بالإنسان الذي هو كائن مادي، و"**الذّاكرة**" التي هي تعبر عن الذهن، وذلك ما يدفع بالقارئ إلى التّساؤل كيف يمكن أن يكون للجسد ذاكرة؟ وما دام العنوان مرتبطا بالنّص، فقد يُعدّ نصاً مصغراً يمكن استنباط دلالاته الأولية ثم الرجوع إلى حتى نؤكد المفاهيم التي استخرجناها أو نفندها.

وهذا الخرق الدّلالي في العنوان "**ذاكرة الجسد**" هو ما يجعل منه عنوانا يجذب القارئ إلى اقتناء النّص، والاطلاع عليه قصد البحث عن خبايا تلك العلاقة، فهو عموما «يعدّ نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تُغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شفراته الرّمزية»[1]، وبالتالي فالقارئ يحاول مقاربة العنوان والبحث عن السبب الذي يجمع بين هاتين الكلمتين المتنافرتين دلاليا: **ذاكرة** (الذهن، التّفكير، التّذكر)، **الجسد** (كائن عضوي، كائن مادي ملموس)، وهذا ما يجعل «علاقةَ تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما للأخرى بصلة، ذلك أنّ الذاكرة* لا يمكن حصرها في الجسد – باعتبارها كائن عضوي لأنّها محصورة في الحيز النّفساني»[2]، وبالرجوع إلى الدّلالة الحرفية نجد أنّه لا

---

[1]– بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 33.

* الذاكرة هي إحدى قدرات الدماغ التي تمكنه من تخزين المعلومات واسترجاعها. وتدرس الذاكرة في حقول علم النفس الإدراكي وعلم الأعصاب. هناك عدة تصنيفات للذاكرة بناء على مدتها، طبيعتها واسترجاعها للحالات الشعورية. https://ar.wikipedia.org/wiki.

[2]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج الجزائر، 2006، ص 138.

رابط بينهما في المعنى، إلاّ أنّ الروائية جمعت بين اللّفظين إذ أنّها جعلت من الجسد دماغا ولديه ذاكرة، وله القدرة على استرجاع الماضي.

وكما هو معلوم عند جمهور القراء أنّ «العنوان يطرح دائما تساؤلا لا يُفكّ تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرواية»[1]؛ أي أنّ له دلالات مختلفة لا يمكن حصرها إلاّ بالرجوع إلى النّص. فـ "الذّاكرة" في الرواية مرتبطة بالماضي والحاضر، بالطفولة والثورة، وبمعاناة البطل **خالد بن طوبال** بعدما آلت إليه حالته نتيجة لما عاشه في الماضي.

ويمكن توضيح ذلك على النّحو التالي: «كيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان، وتحوّل العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصّور بالأسود والأبيض فقط، ويعرض شريطاً قديماً **للذاكرة**، كما تعرض أفلام السّينما الصّامتة؟»[2]، فالبطل أصبحت حياته لا معنى لها نتيجة لما أصابه في الماضي، فقد حصر نفسه في دائرته ممّا أسقط عنه طعم الحياة وكيفية العيش فيها. ولكن ألمه لم ينحصر في عاهته فقط، ولكن كان له جرح من نوع آخر، حيث يقول: «كيف عدت... بعدما كاد الجرح أن يلتئم، وكاد القلب المؤثث **بذكراك** أن يفرغ منك شيئا فشيئا وأنت تمضين فجأة لتسكني قلبا آخر»[3]، فبعد إيجاده طريقة أخرى للحياة ظهر له جرح أعاده إلى ماضيه المؤلم، ليسيطر عليه من جديد «هل غير

---

[1]- المرجع نفسه، ص 138.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 9.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15.

الزواج حقا ملامحك وضحكتك الطفولية، هل غير ذاكرتك أيضا، ومذاق شفتيك وسمرتك الغجرية؟»[1] إذ أنّ هذا الزواج مَثّل له طابع الغدر والخيانة للوطن وللذاكرة الثورية قبله هو، «أم تراك لبست هذا القناع، فقط لتروجي لبضاعة في شكل كتاب، سميتها «منعطف النسيان» بضاعة قد تكون قصتي معك.. **وذاكرة جرحي؟**»[2]، فمن خلال هذه المقاطع تتّضح ذاكرة الحب وما خلفته من ألم في قلبه، حبّه لـ "**حياة**" وتعلُّقه بها فهي كانت تمثّل الحبيبة والوطن **(سي الطاهر)**. «غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التّحرير، وتكون قد مرّ على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشّهداء... فما أوجع هذه الصّدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات، إلى هنا، إلى المكان نفسه، لأجد جثث من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذّاكرة الأولى»[3]. فمهما حاول الإنسان أن ينجح أو يهرب بذاكرته من ماضيه، من الألم الذي كان يعاني منه، إلاّ أنّها تمر به لحظات من الزمن تعيده إلى نقطة الصّفر، وهذا ما أصاب **خالد بن طوبال** حينما وجد نفسه يتعايش مع ذكرى انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التّحرير. التي رجعت به إلى زمن ذاكرته المُصابة والمتألمة.

«كان يمكن للصّمت أن يصبح نعمة في هذه اللّيلة بالذّات، تماما كالنّسيان، فالذّاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتّقسيط، بل تهجم عليك شلالا يجرفك إلى

---

[1]- المصدر نفسه، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 23.

حيث لا تدري من المنحدرات.. وكيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في زلة ذكرى؟.. ها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، **وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك، جسدك المشوه لا غير**»[1]، فرغم محاولاته من أجل النّسيان إلاّ أنّه لا يستطيع لأنّ تلك الذاكرة تُعتبر مُلازمةً لجسده أو بالأحرى في ذراعه المبتور.

ويقول محاولا تذكر بطولاته ومآسيه معا: «كنت ألقي بنفسي على الموت في كل مرة، وكأنني أتحداه أو كأنني أريد أن يأخذني بدل رفاقي الذين تركوا خلفهم أولادهم وأهلهم ينتظرون عودتهم.. وكنت كل مرة أعود أنا ويسقط آخرون، وكأنّ الموت قرر أن يرفضني..»[2]، «كنت أشعر، لسبب غامض، بأنني أصبحت يتيما مرّة أخرى.. كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني. كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي كلّه، ويستقر في حلقي غصّة. غصة الخيبة والألم.. والخوف من المجهول»[3]، فبعد يتمه الأبوي احتضنته الجبهة، لكن لحظة إصابته أحسّ بيُتم من نوع آخر مما ولد في نفسه الألم والغضب. من خلال هذه المقاطع تتضح ذاكرة الوطن (حب الوطن، التّضحية، البطل الثوريّ) وذاكرة الذراع المقطوع. «نظرتما إليَ معا بشيء من الدّهشة، وقبل أن تقولي شيئا، كانت عيناك تكتشفان في نظرة خاطفة، ذراع جاكيتي الفارغة والمختبئ كُمّها بحياء في جيب سترتي. كانت تلك بطاقة تعريفي وأوراقي الثّبوتية.. كنتِ تتأملين ذراعي النّاقصة،

[1]– المصدر نفسه، ص27.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 32–33.

[3]– المصدر نفسه ، ص 33.

وأتأمل سوارا بيدك.. كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه»[1]، فالذراع المبتور في زمن الجهاد كان دليلا على بطولات صاحبها، أمّا بعد ذلك فقد أصبحت تُمثل مجموعة معطوبي الحرب، وبطاقة عجز خالد بن طوبال، «ربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي، يكبرها بعشر سنوات، وينقصها بذراع... كنت تحمل ذاكرتك عل جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير... اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنّك تُخفي ذاكرتك الشّخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم... يدك النّاقصة تزعجهم. تفسد على البعض راحتهم. تفقدهم شهيتهم»[2]، فخالد بن طوبال كان يستشف ألمه مِن نظرات ممّن حولَه، فعاهته أصبحت تمثل بالنسبة له تعريفا خاصا به وبوطنه، فتساؤلاتهم الضمنية كانت تَرجع به في كل مرة إلى ذات السّؤال لماذا أنا؟.

«كل العيون المستديرة دهشة، تسألك سؤالا واحدا تخجل الشّفاه من طرحه: "كيف حدث هذا؟"... إنّها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك، حربهم لم تكن حربك وجراحهم ربما كانت على يدك.. أمّا جراحك أنت.. فغير معترف بها هنا.. تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك. وتنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما يختار.. وأنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذّاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟..»[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، ص 64-65.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص66.

من خلال هذه المقاطع يتضح لنا كيف سيطرت الذاكرة على مجريات الأحداث في الرواية وفرضت نفسها حتى يصبح الجسد تابعا لها. وإذا أسقطنا ذلك التّرتيب اللّفظي للعنوان نُبرر الإضافة التي ألحقت الجسد بالذاكرة.

«كان جرحي واضحا...، لقد بتروا ذراعي..، اقتلعوا من جسدي عضوا... كنّا أشلاء حرب..»[1]، فإصابته جراء الحرب تجذرت فيه كذاكرة لجسده تصف حاله بصمت وألم. «توقفت عيناه عند ذراعي المبتورة لحظة، ثم رفع عينيه نحوي في نظرة مهينة وقال: لا تبتر قصائدي سيدي.. ردّ لي ديواني، سأنشره في بيروت»[2]، «الثّورة التي سبق أن جردتني من ذراعي! أكثر من سبب وأكثر من ذكرى كانت تجعلني أتطير من ذلك الشهر الذي قضم الكثير من سعادتي على مر السنوات. تراني في ذلك العام تحرشت بالقدر أكثر، ليرد على تشاؤمي بكل تلك الفجائع المذهلة التي حلّت بي في شهر واحد، أم فقط، كان ذلك هو قانون الفجائع والكوارث التي لا تأتي سوى دفعة واحدة «كي تجي تجيبها شعرة.. وكي تروح تقطع السلاسل»؟.. خمسون سنة من الوحدة. نصفها تماما ما يمكن أن أسميه «السنوات المعطوبة» تلك التي قضيتها بذراع واحد، مشوه الجسد والأحلام... لم ينتبه وقتها إلى وجوه من صفّقوا، ولكن بعض من كان يعنيهم الأمر انتبهوا إلى يدي الوحيدة الرفوعة تأييدا.. وإعجابا. يومها اكتشفت البعد الآخر لليد الواحدة. فقدر صاحبها أن معارضا رافضا، لأنّه في جميع الحالات.. عاجز عن

[1]– المصدر نفسه، ص 94.

[2]– المصدر نفسه ، ص 139.

التّصفيق!»[1]، هذا المقطع يعبِّر عن **ذاكرة الجسد**، إذ أنّ البطل **خالد** بعد إصابته في الحرب وبعدما بتروا ذراعه اليسرى أصبحت هذه الحادثة بالنسبة له كارثة، حيث كان متعطشا للاستشهاد في سبيل وطنه، أُصيب وخاب ظنه فتحطمت أحلامه، وأصبحت هذه الذراع ذكرى له من الماضي ومأساة في الحاضر فقد أضحت بمثابة هوية له، تدل عليه أينما ذهب وكلما فعل شيئا ما، فبعدما كانت رمزا في الماضي عن بطولاته وتضحياته أصبحت رمزا لمعاناته في الحاضر.

فالكاتبة هنا جعلت من هذا الجسد رمزا للحب وللتّضحية وللجزائر، وللأوضاع السّياسية والاجتماعية، فقد مثل هذ العنوان بعداً رمزياً، إذ أنّ مضمون النّص كله عبارة عن **ذاكرة** تجسدت في **جسد البطل خالد**، فقد كان رمزا للحب **(حياة)**، للوطن **(الجزائر)**، للأوضاع السياسية والاجتماعية بعد الثورة (حالة الجسد المتعب بعد فقدانه للذارع)، للأم، للمدينة، للقدر...، كما أنّ المتلقي لحظة تلقيه للعنوان لن يخطر على باله أنّ الرواية تتحدث عن الأوضاع السياسية والثورة إلاّ إذا اطلع على النّص وأتمَّ قراءته، سيكشتف بأنّ عنوان ذاكرة الجسد حمّالُ أوجه، حيث معناه الخارجي شيء ودلالاته الخفية أشياء أخرى.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 229- 290- 309.

ثانيا: فوضى الحواس

مثل باقي المؤلّفات الإبداعية **لأحلام مستغانمي** يجد القارئ نفسه أمام عناوين مستفزة، تدفع به إلى التّأويل ومحاولة إعطاء قراءة خاصة بما يخدم الارتباط المنطقي بين النّص والعنوان، فحينما يتمّ اختيار العنوان «يكون المرسل **le destinateur** المؤلف باعتباره المسؤول الأوّل على وضع العنوان بصدد تمرير رسالة **message** تحمل مضمون النّص، وذلك باختزاله مدلولات النّص الكبير أي "نص الرواية" وإفراغها في النّص الصّغير "العنوان" ومن تم يصبح العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبِل، ويؤولها بلغته الواصفة "الماوراء لغوية"»[1]، وعليه فالمؤلفة لم تكن عناوينها اعتباطية أو جاءت بها لغرض اللّحظة الإغرائية فقط وإنّما كانت لها هدف من تحديد عناوينها، فمثلا عنوان: **فوضى الحواس**، فيه خرق دلالي يثير استفزاز المتلقي.

إذ أنّ المعتاد لديه هو أنّ الفوضى لا تكون في الحواس فهذه الأخيرة عملها يكون منتظما، أمّا عن الفوضى فالمعتاد أنّها تكون إمّا في الأشياء، في الأفكار، في الأشياء المادية عموما كالأثاث، الكتب.. وهذا ما يؤدّي بالمتلقي إلى ضرورة البحث في عمق العنوان حتى يكتشف الغرض الأساسي منه، ولمعرف دلالاته المتعددة ينبغي له العودة إلى الرواية حتى يتمكن من الوصول إلى البنية العميقة له، لأنّ العنوان بشكل عام هو «نظام دلاليّ رامز له بنيته السّطحية، ومستواه

[1]– بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص50.

العميق»[1]، فالعنوان ظاهره شيء وباطنه أشياء كثيرة، يُمثل رمزا دلاليا مختزلا للمتن.

الملاحظ على دلالتي **فوضى** (الأشياء، الأفكار..)، و**حواس** (الحواس الخمس) نرى أنّ الفوضى لا تعبر عن الحواس، ولكن بالرجوع إلى نص الرواية نجد أنّ العنوان يعبر عن الفوضى التي تعيشها البطلة، فوضى المشاعر والأحاسيس، وفوضى الأوضاع السّياسية التي تعيشها البلاد من إرهاب وعنف، فوضى العاطفة، عاطفة الأبوة، وزوجها الضّابط، ومشاعر الحب تجاه حبيبها، عاطفة الفاجعة والألم على حال الجزائر، بمعنى أنّها اختارت عنوانها بعناية لهذا النّص. ولكن هناك أمر آخر نستشفه من خلال التّركيب اللّفظي لعنوان **فوضى الحواس**، إذ أنّه جاء مبرزا الفوارق اللاّمادية بين المرأة والرجل، وكيف يُسيطر المنطق على تصرفاته وأهوائه، وحتى حواس.

ف «رائحته بعد ليلة كاملة من المدّ والجزر تزحف نحوي متوحشة **تستفز حواسي بشهية** غامضة للحب. أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حبّ قضاها على مقربة مني منشغلا بترويض الأمواج، بينما كنت أنا منشغلة عنه بترويض **حواسي** والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني وتعكر مزاج نومي»[2]، وبالتالي فأنّ المنطق بالنسبة للمرأة يتزعزع في وجود الرّجل، مهما حاولت الهروب بأفكارها منه فهي تُعاني من تقلبات مزاجها الذي انعكس عن فوضى الحواس، حيث تبقى تعاني القلق واللاّسكون النّفسي، تقول: «وكنت أنثى القلق، أنثى الورق

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 50.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 120.

الأبيض، والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، **وفوضى الحواسّ** لحظة الخلق»[1]، وتقول أيضا: «هي لم تقل شيئا بعد... وهو يتحدث إليها كأنّه يراها **بتداخل الحواس**.. صوته يختزل المسافة بين **حاسّة وأخرى**. يعيد تنقيط الأحلام»[2]. فالبطلة تصف حالتها النّفسية المرتبكة التي من خلالها يمكن للرجل أن يصنع منها ما يشاء، إذ أنّ «المخيف مع هذا الرجل أنّه، جعلني أكتشف حواسي، أو على الأصحّ، خوفي النّسائي من هذه **الحواسّ**. بل إنّه وضعني في حالة **فوضى الحواسّ** أخاف أن يأتي يوم، لا أستطيع معها أن أصفه، أو أن أتعرف إليه، بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق»[3]. وبهذا تحاول الروائية لفت الانتباه إلى أنّ ما يحكم العلاقات بين النّاس وما يُرتب حياتنا يخرج عن الإطار المادي والنّفسي، فقد يرتبط وينحصر بين توافق الحواس، وفوضاها المحتملة. وفي انتصارها لما تعيشه المرأة وتعانيه في سبيل الحصول على حياة مثالية عنونت روايتها بالتّركيب اللّفظي «**فوضى الحواس**» ليكون ملخصاً لكلّ ذلك.

ومن خلال هذه المقاطع يتضح أنّ حواسّ السّاردة مليئة بالفوضى، فالمنطق يقول أنّ الحواسّ دائما في حالة اتزان وهي دليلنا في هذه الحياة من سمع ورؤية وشمّ ولمس والتّذوق، إلاّ أنّها ربطت الحواسّ بحالة الحب التي تعيشها وبعلاقتها بالرجل، وكأنّها أصبحت دليلها في الخروج عن المنطق.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 104.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

[3]- المصدر نفسه، ص 183.

فهي كانت تعيش حالة فوضى المشاعر. تقول: «هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى. يباغتنا بين نسيان وآخر. يضرم الرّغبة في ليلها.. ويرحل... تمتطي إليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.. هو رجل الوقت سهوا. حبه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغبتها المستترة يشعل كل شيء في داخلها.. ويمضي... تساءلت دائما: ما هي نوعية المسافة التي تفصلنا عمّا نشتهي؟ أتراها تقاس بالمكان؟ أم بالوقت؟.. أم بالمستحيل؟.. وأي منطق هو منطق الرغبة؟ أيكون منطقاً لغوياً أم منطقاً زمنياً.. أم منطق ظرف تضعك فيه الحياة؟.. وهذا الرجل الذي انتقل من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى، كيف تمكن من التنقل في سلم الرتب بهذه السهولة؟ ترى تواطأت معه اللغة؟ أم العتمة؟ أم المكان الملتبس بين الوهم والحقيقة. بين النّهار والليل. بين الحلم والواقع. بين الأدب والحياة؟... لو أنّه تحدث لساعدني.. لكنه لم يفتح أي نافذة للكلام.. دون أن يتوقف عن بثّ ذبذبات حديث يُقال صمتا، في عتمة الحواس.. خفت على ذلك الشيء الجميل... أن ينطفئ داخلي بسرعة، أن يقتله أو يبعثره الشارع... ثم ننزل مكتفين بنعمة الصمت، وبلحظات شفافة مرّت بنا كشال دانتيل الشهوة. وخلفت داخلنا تلك الفوضى الجميلة... فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس.. لأستدل عليه.. قدراتي العقلية تعطلت لتنوب عنها حواسي، فألحق رجلا اختزن جسدي رائحته...»[1]، ففي لحظة اكتشاف الحقيقة استبدلت العقل بالحواس؛ أي أنّها أخرجت نفسها من دائرة المنطق لتركب

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 10-47-51-60-63.

أمواج الفوضى، فقط من أجل معرفة ذلك الرجل، فمهما حاولت الهروب من تحكمه بها إلاّ أنّها ترجع لنقطة الصفر بمحض إرادتها، تقول: «لحظتها.. أفلتت حواسي مني، وأخذته مأخذ وهمي به.. لم أكن أدري أنّ الحب كان يسخر مني، مسربا كلمة السرّ نفسها، لأكثر من رجل... الآن أعي أنّني يومها أخلفت، بفرق كلمة ولون، قطار الحب الذي كنت سآخذه.. فلحقت لي لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللّون الأسود وأخطأت وجهتي.. ويبدو واضحا، أنّه لم يحدث أن سخر الحب إلى هذا الحد، من امرأة كانت واثقة من نفسها إلى ذلك الحد... الحب ليس سوى حالة ارتياب.. ولذا نكتشف في نهاية كلّ حب أننا في البدء.. كنّا نحب شخصا آخر! كنت أستعين بأبي لأخفي خلفه رجلا أحببته. فقد كنت أدري أنّه هو سيتفهم هذا. فطالما جاءني الرّجال متنكرين فيه.. كنت أخبئ موتا.. بآخر، وأغطي وطنا بآخر، وأخفي تهمة حب خلف حب آخر»[1]، كأنّ الرجل هنا أصبح الحماية التي تفتقر إليها في حياتها المليئة بالارتباك والفوضى، تحتمي بأبيها لتُخفي حبيبها عن زوجها وأخيها.

من خلال هذه المقاطع نجد أنّ الروائية تُعبر عن الفوضى التي تعيشها داخل حالة الحب مع حبيبها، ولكنها كانت تتبع حواسها وإن كانت تَدُلّها على المكان الخطأ.

«أتفرج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية، ليرتدي جسدي للحظات، ثم.. يغرق في النّوم.. دوما كان ضابطاً يحب الانتصارات السّريعة حتى في سرير..

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص 295.

وماذا تراها ستجيب لو قلت لها في نوبة جنون، أنني أحب رجلا آخر.. غير زوجي؟... تراها عرفت الحب لتفهمني. هي التي لم تعرف حتى معنى الزواج. وتحملت نتائجه فقط.. كم مرة تراها مارست الحب في حياتها؟.. منذ ذلك الحين، تواصل طريقها هكذا، بجسد ليس لها، وبقدر يُرضي كرامة الوطن، الوطن الذي يملك وحده، متى شاء، حق تجريدك من أي شيء، بما في ذلك أحلامك، الوطن الذي جردها من أنوثتها، وجردني من طفولتي.. ومشى.. وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، وعلى أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف إذ لبس معي جزمة عسكرية.. ومعها حذاء التّاريخ الأنيق»[1]. فقد مَثّلت بوالدتها للمرأة الخاضعة التي اختارت أن تحصر حياتها ولفكرة الرجل الواحد من أجل حفظ كرامة الوطن، ولكن هذا ما يفرضه عليها المجتمع بأفكاره وتقاليده، الذي _حسب رأيها_ جردها من أنوثتها وحقها في العيش كما تحب هي، ونفس المجتمع الذي حدد مصير أمّها فرض عليها رجلا يوازي طبقتها وظروفها، إلاّ أنّها اختارت لنفسها حياة مغايرة عن تلك التي عاشتها أمُها، فـ «في المساء جلست، لياقة لأشارك زوجي العشاء... تركت لزوجي فرصة استعراض قوته أمامي، وإشعاري بأنني مدينة له بالكثير.. لا أدري كيف مات غضبي.. الآن فقط اكتشفت أنّه مات، وأنني فقدت ذلك الحريق الجميل الذي كثيرا ما أشعل قلمي وأشعلني في وجه الآخرين»[2]، فالعلاقات الاجتماعية قد يُسطِرها المجتمع لكن لن تكون بالضرورة سعيدة أو ناجحة بالقدر الكافي، بل نجدها مُحمّلة بالفوضى التي تخلق

[1]- المصدر نفسه، ص 81-85.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص176-178.

فيما بعد اضطرابا في العلاقات الزوجية والأسرية التي قد يكون من نتاجها صعوبة التّعامل مع الطرف الآخر، وهذا ما تُحاول البطلة أن تُوضحه عن نفسها، إذ أنّ ما فُرض عليها وما قد كان مناسبا لها في البداية نتيجة للبريق الذي كان يحمله إلاّ أنّه الآن لم يعد يرضي قناعاتها التي تحررت من القالب الذي فرضه عليها المجتمع .

وهنا تكشف الروائية سراً آخر في العلاقات الخاصة بين الأزواج حيث تخرج الحواس عن وظيفتها ويصبح إقناع الطّرف الآخر مَزيّة تمنحها بلادة الحواس والمشاعر.

لم ترض بطلة الرواية أن تكون امرأة تقليدية اختارت بجرأة منحى آخر، لكنّها دفعت لذلك ثمنا أورثها خيبة أمل، تقول الرواية: «كنت أحبه، وأشبِّه صديقه الشّاعر لا غير.. أو ربما بالعكس، كنت أشبِّهه هو، وأحب صديقه. أو على الأصّح كنت أشبه نفسي.. وأحبهما معا.. فافترقنا. كان هناك حب زائد في قصتنا. وكان ثمة قدر مضاد مات الشّاعر ميتة فلسطينية.. وتزوجت تلك الفتاة.. زيجة قسنطينية»[1]، «أكثر من كلماته، علقت بي رائحته الممتزجة بعطر ما، وبرائحة تبغ ما، وبرائحة عرق ما، لتشكل كلها هذا الحضور الذي **يوقظ حواسي**، والذي لا اسم له، أو ربما كان اسمه: هو... وأذكر أنّ **ديدرو** الذي وضع سلما شبه أخلاقي **للحواس**، وصف النّظر بالأكثر سطحية، والسّمع بالحاسة الأكثر غرورا، والمذاق بالأكثر تطيرا، واللّمس بالأكثر عمقاً. عندما وصل إلى الشّم، جعله حاسة الرغبة،

[1]– المصدر نفسه، ص 88.

أي حاسة لا يمكن تصنيفها، لأنّها حاسة يحكمها اللاشعور، لا المنطق.. المخيف مع هذا الرجل، أنّه جعلني **أكتشف حواسي**، أو على الأصّح، **خوفي النّسائي من هذه الحواس**.. بل إنّه وضعني في حالة من **فوضى الحواس** أخاف أن يأتي يوم، لا أستطيع معها أن أصفه، أو أن أتعرف إليه، بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق»[1]. فالروائية أصبحت تتبنى ما جاء به ديدرو عن الحواس انطلاقا من تجربتها، وكيف أنّها اعتمدت حاسة الشّم كدليل لها حتى وإن كانت تعترف باللامنطق الذي يحكمها ولكنها في الوقت نفسه تمنح تلك الحواس _بالفوضى التي تميزها_ فرصة تسيير حياتها.

تقول الرواية: «أنا التي ذهبت يومها أبحث عن أجوبة، عدت بأسئلة أكثر، بعد أن قضيت نصف نهاري في مواساة عائلة عمي أحمد، والنّصف الآخر في مواساة نفسي، عن رجال لا يأتون إلاّ ليرحلوا، ولا يُسلِمون عليَّ إلاَّ ليودعوني. ولا يتحدثون إليّ إلا ليضعوا الموت طرفا ثالثا بيننا.. أثمة عدوى انتشرت بين الرجال.. جعلتهم جميعهم يتكلمون الكلام نفسه، ولا يحلمون سوى بالرحيل؟»[2]، فقد وجدت نفسها تعاني من أزمة الرجل كأنّ الفراق بينها وبينه أصبح حتميا، وهذا ما سبب لها خوفا من المجهول، «يومها لم ينقذني سوى مرور ناصر مصادفة بالبيت. فتحججت به، لأترك مجلس النّساء وأخلو به. هو ذا ناصر أخيرا.. لا أذكر كم مرّ من الزمن على آخر لقاء لنا. فلم يحدث خلال سنوات زواجي الخمس أن زارني أكثر من مرة في العام... أما بقية لقاءاتنا، فكانت تتم هنا في بيتنا،

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 183.

[2]- المصدر نفسه، ص 175-176.

خلال الأعياد أو المناسبات العائلية.. أو مصادفة مثل اليوم. كأننا لا نسكن المدينة نفسها... ناصر يصغرني بثلاث سنوات. ولكنه كان دائما توأم حزني وفرحي، وتوأم رفضي أيضا... ثم انكسر شيء بيننا فجأة، منذ زواجي. حلّ محلّه شيء من العتاب الصّامت... أذكر منذ سنتين، حاولت أن أناقشه في هذا الموضوع قلت له "لقد مرّ على زواجي ثلاث سنوات.. وحان لك أن تتقبّل هذا الأمر.. إنّه المكتوب".. ولكنه فاجأني متذمرا: مكتوب؟ أن ينهبوا البلاد.. أن يفرغوا أرصدتنا.. ويسطوا على أحلامنا.. ويستعرضوا ثرواتهم على مرأى من بؤسنا. ربما كان هذا مكتوبا.. أمّا أن تزوج هؤلاء السّفلة بناتنا.. ويمرغوا أسماء شهدائنا في المزابل.. فليس هذا مكتوبا.. أنت التي كتبته وحدك»[1]، البطلة تعيش حالة فوضى في علاقتها مع الرجل، علاقتها مع أبيها الذي استشهد وهي في سن صغيرة، وعلاقتها مع أخيها الذي سافر نتيجة للأوضاع السّياسية في الجزائر، والسّائق عمي أحمد الذي أخذته المنية فجأة أمام عينها.. فالرجال في حياتها إمّا يرحلون أو يكون مصيرهم الموت مّما أدى بها إلى الإحساس بالفوضى في حياتها وبالوحدة.

فالبطلة توضح فوضى العلاقات، علاقتها بأبيها، فوضى الوطن والوضع الذي آل إليه، فوضى الحب.. فالرواية من بدايتها إلى نهايتها توضح العنوان ومعنى الفوضى التي تقصده الروائية، فالعنوان صورة جزئية عن النّص يدوّنه المؤلف

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 104-105.

آخر شيء فيكون بذلك تلخيصا لأفكاره. وبالتالي فإنّ تلك الجزئية تتجلى من خلال النّص حيث يتعالق كلاهما عبر مقاطع نصية توضّحها الرواية.

ثالثا: عابر سرير

القارئ أمام هذا العنوان يستدلّ على أنّ الروائية قدمت عنوانا مفعماً بالجنس، لكن بعد الاطلاع على نص الرواية يجد أنّه سرعان ما تتلاشى هذه الفكرة فهو تعبير مجازي لتقديم فكرة أخرى يحتضنها عالم الرواية، فالعنوان «يمارس لوناً من ألوان الاستهواء المضلل، ذلك أنّ عبور فعل القراءة والتّلقي يكون لكتاب ونحو عالم متخيل، مثلما كان عبور فعل الكتابة والإنتاج الفنيّ من قالب العالم الواقعي نحو بناء الفضاء النّصي وتشييد العالم الروائي المتخيل، ولذلك فإنّ الخداع الذي تمارسه "**أحلام مستغانمي**" على القارئ باختيارها لهذا العنوان المجازي المواربة وما يترتب عليه من ايهام يصل إلى حد الاستفزاز والرِّيبة المغوية، والريبة في هذا المقام ضرورية، فهي تحفز على القراءة والتلقي وتدعو إليهما، وتجعل المتلقي /قارئا أو مستمعا يترك التّحفظ ويتخلى عن مراقبته لذاته ويقبل كل ما يستلمح ويتعجب منه، وبذلك يكون العنوان قد حقق بلاغته وأنجز شعريته بخرقه وتجاوزه لوظيفة التّعيين la fonction dénominative du titre التي تجعله يحدد ويعين ويشير إلى مجموع النّص»[1]، ومن خلال الدّليل اللّغوي للفظتي العنوان نجد: عابر (مسافر، زائل)، سرير (النّوم، العلاقات، المرض، الموت).

[1]– محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النّسوية – التلقي، الخطاب والتّمثّلات –، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، ص181.

ولكن بالرجوع إلى المتن، نجد أنّ العنوان مَثَّل «تحديا وكشفا وتعريةً لكل ما اعتبره العُرف الاجتماعي خرقاً وتواطؤ لتعرية المسكوت عنه وتحديا من الراوي للقيم السّائدة»[1]، ومن خلال الرواية انطلاقا من عنوانها مروراً بمتنها يمكن أن نقول أنّ الروائية جعلت الحياة تختصر في مجموعة أسرة يكون الإنسان مجبورا على ارتيادها، «النّساء جميعهنّ كنّ يُختصرنّ في جدتي لأبي، المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى، مذ **غادرت سرير** أمّي رضيعاً وانتقلتُ للنّوم في فراشها عدة سنوات. على فراشها الأرضي، بدأت مشواري في الحياة **كعابر سرير ستتلقفه الأسّرة** واحدا بعد الآخر حتى **السّرير الأخير**. ثمة شيء في طفولتك حدث. وبدون أن تعي ذلك، كلّ شيء سيدور حوله، إلى آخر لحظة من حياتك»[2]. ثم تصبح غاية اللااستقرار عادة ذاتية تحرك شخصية الرواية.

وهذا المقطع وغيره يعكس وظيفة العنوان الذي يحمل سمات دلالية تختزل النّص في لفظتين، فهو «وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة للنّص، فإنّه بالمقابل لا يمكن الولوج إلي عالم النّص إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة، إنّه تمفصل حاسم في التّفاعل مع النّص عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النّص وقراءته يكون ترياقا محفزا لقراءة النّص وحينما يُنفر من تلقي النّص يصير سمّا يفضي إلى

[1]– عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2013، ص 60.

[2]– اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، ص 42.

موت النّص وعدم قراءته»[1]. حيث يكتشف القارئ لرواية عابر سرير أهمية القراءة الفاعلة لشفرات العنوان الذي يختزل المعنى العام للنّص، حيث أنّ الشّخصية الرئيسية في الرواية يحب التّعامل ما هو مجهول ولا يريد توثيق علاقاته بـ "الـ التّعرف"، حتى لا يصبح مجبرا على العودة إلى مخلفات تجاربه السّابقة وذلك بداية من العنوان الذي جاء بصيغة نكرة "عابر سرير"، وصولا إلى علاقات مختلفة مع نساء تحكمه معهن صفة المتعة الآنية لا غير، «أحلم بنساء لا أعرف لهنّ أسماء، يشجعنك بدون كلام على اقتحامهنّ، **نساء عابرات** لضجر **عابر**. ولكن كيف تعبر ممالك المُتعة، وقد سلبك الرّعب الهارب منه جواز مرور رجولتك، وعليك أن تعيش بإثم الشّهوات غير المحققة. لكأنّني في كل **سرير**، كنت أعدّ حقائبي لأسفار كاذبة نحو صدرها، أتململ في الحزن، بحثا عن حزن أنثوي أرحم، أستقر فيه»[2]. ولكن التّيه الذي يعيشه الرّجل (من خلال شخصية خالد بن طوبال) كعابر للأسرة على اختلافها إلاّ أنّه يُعطي لنفسه صفة الحرية باعتباره عابر سرير، في حين جعل من المرأة عابرة سبيل باحثة عن مأوى، «أنا الرّجل الذي يحب مطاردة شذى **عابرة سبيل**، تمر من دون أن تلتفت. تيمتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف. ولهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود من الموسلين، بسبب شهقة الفتحة التي تعرّي ظهره، وتسمرني أمام مساحة يطلّ منها ضوء عتمتها»[3].

---

[1]– محمد بوعزة، من النّص إلى العنوان، علامات في النقد، النادي الأدبي جدة، مج 14، ع 53، 2004، ص 408.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 45.

[3]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ط4، نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2015، ص 12.

رغم الحرية التي منحها لنفسه إلاّ أننا نجد فكرة واحدة تسيطر علي تفكيره، والتي تمثلت في المرأة (الأم، الزوجة، الحبيبة..)، فاليُتم الذي عانى منه في حياته جعله وحيدا، ففي محاولة تحرر المرأة من المجتمع الذي يحكمه الرجل وجدت نفسها واقعة في سطوته، وكذلك الرجل الذي اعتبر نفسه حرا في تصرفاته وجعل من المرأة بلا مأوى لم يجد لنفسه مأوى سواها. وهذا ما تعبر عنه فوضى العلاقات الاجتماعية التي تحكمها مجموعة من القوانين والعادات والتّقاليد التي تجعل من الفرد محصورا في دائرة تُنغز عليه حياته.

تنوعت الأَسرّة في الرواية وتعدّدت من سرير الطفولة إلى سرير العزوبية، إلى سرير الحب والمتعة، سرير الزوجية، ووصولا إلى سرير الذّل والإهانة، وأيضا سرير المرض إلى غاية السّرير الأخير سرير الموت. فعابر سرير يتردد صداها في النّص بمعاني كثيرة، فالرسام **زيان** هاجر من الأسرة الذي كانت له مجرد محطات مؤقتة، وهذا الانتقال دليل على عدم الاستقرار وغياب الأمان. الروائية قامت بنوع من «المواجهة بين بلاغة العنف والموت وبلاغة الحب والافتتان وحديث الشوق والرغبة، الذي شكل بصمة خاصة في هذه الرواية _عابر سرير_... فقد مارست نوعا من الشّهادة المجازية عن الحب في زمن الموت، من خلال كتابة روائية شاعرية بالغة العنف والابتهاج، فهي استعملت اللغة كوسيلة لصياغة خطاب تحرري، واستعملت رموزا دلالية تشيِّد بها فضاءها الروائي، كالمثقفين، أي فئة المتأزمين والمطاردين، حيث قست عليهم الظروف فلم يجدوا ملاذا لممارسة الحب سوى خارج العالم العربي، فكانت بذلك باريس وجهتهم

وفضاؤهم الحميمي، حيث لا يعود الواحد منهم إلى الوطن إلاّ نعشاً مكفناً كما عاد زيان وغيره من المثقفين ممن يحملون أطروحات سياسية أو فكرية أو ثقافية»[1]، فالملاحظ على العنوان أنّه خرق أفق توقع القارئ، إذ أنّ بنيته السّطحية دلّت على شيء، أمّا بنيته العميقة فقد تضمنت رسائل عديدة.

تحاول الروائية **أحلام مستغانمي** اختيار عناوين مجازية مُلفتة للانتباه "**ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**" لكن على القارئ أن يبتعد عن المعاني المبتذلة ليغوص فيما وراء ذلك. فأسلوب الروائية فيه الكثير من الميراث السّردي الذي تبعته شهرزاد في قصصها بين الاستهواء والتّرغيب والانزياح عن الدّلالات الاعتيادية كأسلوب خاص اعتمدته الكتابة النّسوية[2]. فمن خلال الروايات الثلاث نجد أنّ «العنوان لا يجتاز بوابة النّص فحسب بل إنّه ينتشر في النّص بداية ووسطاً ونهايةً، وبقدر ما ينفتح النّص على العنوان يفعل العنوان ذلك»[3]. وبهذا المفهوم يتجاوز المناهج والتّعاريف الكلاسيكية التي انحصرت في الدلالة التي يقدمها المتن بغض النّظر عمّا يصاحبها من هوامش مكملة، والتي أبرزها يختزلها العنوان. عناوين الثلاثية كلها جاءت اسمية، فالروائية في مؤلفاتها تخذ عناويناً «وفاءً لتقاليد العنونة الاسمية، إذ تعدّ الاسمية خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته، حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في العنونة، حيث الاسم يتعالى على الزمن وتحولاته، وتوسُلُ العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات... العنونة بالجملة

[1]- محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النّسوية، ص 173-174.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 181-182.

[3]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 105.

الفعلية يعدّ شرخا وانزياحا عن المعيار»[1]، كما نلحظ أنّ عناوين الثلاثية لم تأت على شكل جملة مطولة وإنّما هي عبارة عن جملة بسيطة لذلك «فالعناوين المندرجة في الجملة البسيطة، فتضخُّ فيضا من الإعلام عبر اتساع التّأويل فيها، فكلما قصر "الخبر" كلما ازدادت كمية الإعلام المبثوث»[2]، بمعنى أنّها عبارات غنية لبساطة تركيبها، وثِقل وزنها الدلالي، فهي توصل الفكرة للمتلقي بطريقة مختصرة.

لهذا **يقول ديفيد لودج** أنّه: «بالنسبة للروائي، اختيار عنوان الرواية جزءاً مهماً من أجزاء العملية الإبداعية، إذ هو يلقي ضوءاً كثيفاً على المحتوى الذي يفترض أن يكون في الرواية»[3]، فالعنوان له وظيفة محددة تتمثل في اختزال مضمون النّص، والكشف عن طبيعة الموضوع، وبقدر ما كان مختصرا ومقتضبا حقق الفائدة المبتغاة من ايجازٍ للمعنى وهذا ما أكدّ التّهاونيّ عليه في قوله: «ليكون عند النّاظر إجمال ما يفصله الغرض»[4] فمن خلال العنوان المؤلف يفصح عن موضوعه وهذا ما قامت به الروائية **أحلام مستغانمي** من خلال عناوين ثلاثيتها، إذ قدمت المختصر للنّص، حتى تدفع بالقارئ للبحث في مجمل النّص.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 313.

[2]– خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 314.

[3]– المرجع نفسه، ص 361.

[4]– يوسف الإدريسي، عتبات النّص، ص 45. (نقلا عن: التّهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، ص 1–11).

1-2-4 الوظيفة الاستراتيجية لموقع العنوان على صفحة الغلاف:

يُعدّ موقع العنوان استراتيجياً يناسب قوة حضوره في العملية الإبداعية مع المتن، لذا على المؤلف أن يختار عناوين مؤثرة ومقنعة، لأنّها أوّل ما يراه القارئ باعتباره الواجهة النّصية الأولى للرواية، فاتخاذه المساحة المركزية في الغلاف يجعل منه سمة كبرى في التّأليف الإبداعي، وهذا ما نجد الروائية **أحلام مستغانمي** قد قامت به، إذ أنّ عناوينها الثلاث: "**ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**" احتلت الصّدارة والمركز على الغلاف، وذلك حتى تثبت مدى أهمية هذه العناوين وما تحويه من أفكار ومعاني متعددة، تجذب القارئ وتثير فضوله.

كما يقول **عبد الفتاح كليليطو:** «العنوان يعلو النّص ويمنحه النّور اللازم لتتبعه»[1]، فهو عتبة البوابة الرئيسية التي بها يعبِر المؤلف عن مقصديته، ومنها يدخل القارئ للنّص للتّعرف عليها.

بالإضافة إلى موقع العنوان نجد أنّ الروائية دوّنت عناوينها بخط غليظ ومفخم، وهذه الخاصية التي تبنتها كانت ميزة لبعض الكتابات في الماضي كما ذكر **الصولي:** «وقد رأى قوم أن تكون كتبهم إلى سلطانهم بأكبر الخطوط وأجلها، واختاروا الشكل والإعجام فيها»[2]، فقد ذهب إلى ذلك _لأنّه حسب رأيه_ أنّ الاهتمام بأشكالها وألوانها وأحجامها، له وقع في نفوس المخاطبين بها. وذكر أيضا

---

[1]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 207.

[2]- لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ص 146. (نقلا عن: الصولي، أدب الكتاب، ص 50).

في حديثه عن عتبة العنوان: «قالوا والأحسن في عنوان الكتاب إلى الرئيس: "أن يعظم الخط ويفخم"»[1]، ونستدل من ذلك أنّ **المؤلفة** اتبعت نهج القدامى في الأخذ بعين الاعتبار المتلقي، حتى يتلقى ذلك استحسانا في نفسه، فقد تعاملت مع جمهور القراء معاملة القدامى للسّلطان، إذ كانوا يراسلونه بأحسن خط في الشّكل واللون والحجم، فهي تحاول استمالة القراء ولفت انتباههم بموقع العنوان وبخطه فالخط «لسان اليد»[2]. فعناوين **ثلاثية أحلام مستغانمي**، عبارة عن علامة رمزية، ذات معاني كثيفة ومتنوعة، إذ حاولت من خلالها تقديم أفكارها للمتلقي، من خلال طرحها لتساؤلات شكلية لتتم الإجابة عنها في مضمون النّص، وذلك بالتّأويل الذي يجنح إليه المتلقي ويصل إليه في نهاية المتن، فكلما كان القارئ واعيا وذا ثقافة واسعة كلما اتسعت مساحة دلالات العنوان في ذهنه، إذ يكون له تأويلات عميقة تجعل من العنوان مفتاحا أساسيا للنص، لا مجرد بطاقة تعريف للنّص أو واجهة إعلانية، وهذا ما تسعى إليه "أحلام مستغانمي"، دفع القارئ إلى التّنقيب الواسع وفتح كل مجالات أفقه الثّقافية.

1-2 دراسة سيميائية لفسيفساء لوحة الغلاف الخارجي:

مع تطور الدّراسات النّقدية، أصبح لكل شيء دلالته وصار لما يُحيط بالنّص عاملا مهما في بناء المعنى؛ حيث أعطت اهتماما خاصاً للصّورة من حيث أنّها

[1]- المرجع نفسه، ص 147. نقلا عن: الصولي، أدب الكتاب، ص 149).

[2]- إبراهيم الكيلاني، رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، د ت، ص255

أداة تعبير عن أفكار وايديولوجيات متنوعة، فقد صارت رسالة تواصل بين المرسل والمتلقي؛ ومنتجة للمعنى فـ «للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتّدليل. إنّها نص وككل النّصوص تتحدد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة. إنّ التّفاعل بين هذه العناصر وأشكال في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم الدّلالية التي تحبل بها الصورة. فالصّورة خلافاً للنّص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه، لا تستند في إنتاج دلالتها إلى عناصر أولية مالكة للمعاني سابقة (الكلمات مثلا)، وإنّما تستند إلى تنظيم يستحضر السنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية»[1]، فالنّاقد في قراءته الموجهة للصورة سيتعامل معها كمكون ثقافي حامل لدلالات وأفكار.

فتفكيك رموزها سيساهم في تقريب المعنى المراد من النّص. وإن كان هذا حال النّاقد، فالمؤلّف أيضا يجب عليه أن يتعامل مع الصّورة بالجدية ذاتها التي يتعامل بها مع النّص المكتوب، فَمَن أحسن التّصرف فيها والتّعامل بها استطاع التّحكم في المواقف لصالحه وتوصيل أفكاره بسهولة. وقد «تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الّصورة دلاليتها الحقيقية والمجازية في الآن ذاته، فهي الشّكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللّغوية، بحيث أصبحت الصّورة الشّعرية مثلا تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضّروري أن نُميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع

[1]– سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية –الإشهار والتّمثّلات الثّقافية–، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006، ص 31– 32.

الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التّقنية ووظائفها الجمالية، خاصة أنّ إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم استراتيجيات التّواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة؛ فمن يملك القدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأي باستشارة لحساسية الجمالية للمتلقي، وتنفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكيات النّقل الكوني للصور البصرية واللّغوية في الوقت ذاته»[1]، إذ أصبحت الصّورة في السّنوات الأخيرة ضرورة أدبية نقدية نظراً لما لها من أبعاد دلالية، فهي تخدم النّص واختيارها مقصود لا اعتباطي، فيمكن أن تحمل أفكاراً وتعبر عنها كما اللغة تماما، فهي تدفع بالقارئ بأشكالها وألوانها المستفزة إلى إثارة فضوله وطرحه عدّة تساؤلات حول مدلولها، لذا ينبغي عدم تجاوز الغلاف وما يحمله من عتبات دالّة تخدم النّص، ومن بينهم اللّوحة الفنية بألوانها وأشكالها فهي تمنحه الهوية وتميزه و«تسعى دائما من خلال طرائقها في بناء دلالاتها. من خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التّشكيلية، على تأسيس هوية، تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إنّ الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنّه يصدق على كل أحجامه»[2]، فهي تخدم النّص وتُقدمه بصورة مختصرة

[1]– صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1418،1هـ–1997م، ص 5.

[2]– سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية – المرجعية والجمالية والمدلول الايديولوجي–، ع (112، 113)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 2000، ص 101.

«فالتفكير في الصّورة... لا يمكن أن يتم بعيدا عن نمط (أو أنماط) بناء العلامة البصرية ذاتها ذلك أنّ تحديد أنماط التّدليل الخاصة بالصورة... لا يمكن أن يتم بمنأى عن الموضوعات (الأشياء) الثّقافية التي تنتجها الممارسة الإنسانية وبعيدا أيضا عن النّماذج الاجتماعية المرتبطة بها. إنّ هذه المستويات (تركيب الأشياء وتنظيمها وطرق الكشف عنها) بالغة التّركيب والتّداخل فيما بينها، وهذا ما يجعل الصّورة واقعة دلالية من نوع خاص»[1]. وبالتالي فالصّورة البصرية لم تعد بكماء كما كانت في السّابق، فلقد حررتها السّيميائية من خلال استنباط دلالتها الخفية، وإبراز كل العلامات التي تحملها في طياتها، فقد أصبحت تمثل أيقونة دلالية هامة يتم من خلالها بث الرسائل المُشفرة والأفكار التي يُراد التّعبير عنها.

فهي واجهة أولية لافتة للانتباه، توجب على النّاقد الحفر في حمولتها والكشف عن مخزونها الدّلالي، من أجل إضفاء الخلفيات الثّقافية والاجتماعية والنّفسية على معنى النّص الذي يرتبط بمعنى الصّورة بالضرورة، إذ لها «مضمون بصري ولساني حامل لواقعة ابلاغية تمت بلورتها داخل إطار تتداخل فيه أسنن متنوعة منها الاقتصادي والسّياسي والاجتماعي والنّفسي... فما يهم في المقام الأول ليس الجانب الجمالي في الدّال الأيقوني الحامل للإرسالية الإشهارية، بل قدرته، انطلاقا من حالة ثقافية (حالة نفسية) خاصة بالشّريحة – الهدف، في الدفع بهذه الشريحة إلى شراء منتوج ما»[2]، فالمؤلف في اختياره للنّماذج الإشهارية التي ستتصدر واجهة مُؤَلفه سيكون أمام حالة اختيار يدرس فيها المؤثرات الاجتماعية والنّفسية

[1]– سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية –الإشهار والتمثلات الثقافية، ص 36.

[2]– سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية –الإشهار والتّمثلات الثقافية، ص 36.

للشّريحة المقصودة بُغية التّأثير وتوسيع دائرة استهلاك مُنتجه. بمعنى أنّ الصّورة تعمل عمل الخطاب ولكنّها تُقدم دلالتها بطريقة استراتيجية قائمة على التّلميح والتّضمين.

أمّا في علاقتها بالنّص فـ «غالبا ما تكون الصّورة في علاقتها بالنّص المصاحب إمّا إضافة أو تفسيرا»[1]، فهي لوحة فنية جمالية قد يأتي بها المؤلف على الغلاف كشكل جمالي، وقد تكون لخدمة النّص، ولكن في الغالب في الوقت الحالي أصبحت الصّورة نفعية قصدية، ولا تكون اعتباطية لهذا لا ينبغي تجاوزها دون إعطائها حقها في التّحليل، لهذا سنحاول التّركيز على اللّوحات الفنية التي طُبعت بها الروايات الثلاث **لأحلام مستغانمي** التي كانت من صنع ريشة الفنانة "**صوفيا مستغانمي**"* لتَطبع أفكارها بالخطوط والألوان. «فالسّلوك الإنساني ليس دائما فرديا، ولا يعبر بالضرورة عن ميل خاص لا تدرك سره سوى الذّات الفاعلة، فهذا السّلوك قد يكون جزءاً من خُطاطة ثقافية عامة اعتبرها فرويد بقايا مهجورة، أي أشكالا نفسية لا يمكن الحدث الفردي وحده أن يشرحها أو يبررها فهي تشكل

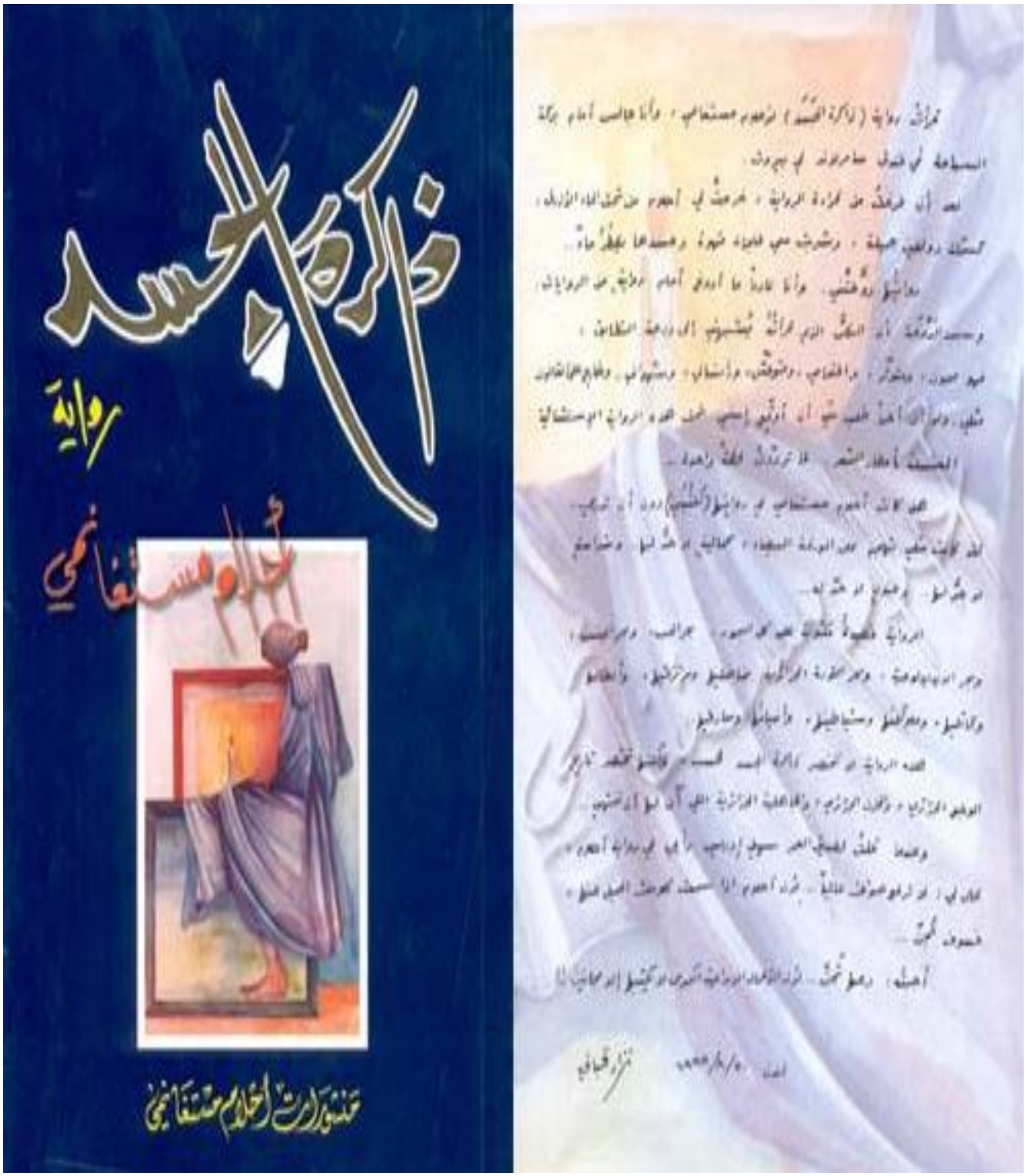
[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي –، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1991، ص34.

*– الفنانة صوفيا: هي ابنة عم الكاتبة أحلام مستغانمي، وربما تكون قد اجتمعت الكاتبة والرسامة لتتناقشا في موضوع الرواية حتى يتم طبعه على شكل لوحة فنية على الغلاف الخارجي للرواية، وذلك باستنباط أفكار وأهداف من الكاتبة نفسها، حتى تجعل اللوحة الفنية تلامس النّص أو تطابقه.

إرثا للذهن البشري»[1]، إذ تُمثل عنصراً دالاً مهما كان شكلها أو لونها، ولا يمكن التّعامل معها كعنصر هامشي، ذلك أنّها يمكن أن تصرح بأكثر الأمور غموضا في المتن. والدّلالات التي أصبحت تقدمها الصورة المصاحبة للأعمال الروائية يمكن اعتبارها جزءا مهما من المعنى العام للعمل الابداعي، وانطلاقا من هذا سنحاول تقديم قراءة للوحة الفنية لأغلفة ثلاثية **أحلام مستغانمي**.

[1]– سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية –الإشهار والتمثلات الثقافية–، ص 10.

1-2-1 مقاربة دلالية للوحة غلاف ذاكرة الجسد:



ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي

من خلال اللّوحة المُبرمجة على صفحة الغلاف الخارجي نرى أنّها مُحددة بإطار يعطيها شكل لوحة معلقة، وداخلها لوحتان واحدة أفقية والثانية عمودية، وهذه الأخيرة تستند على الأولى، وأيضا نجد مزهرية في الجهة العلوية مقلوبة وفارغة أعطاها شكلها هذا صفة الوجه الشّاحب «التي تبدو اليوم حزينة، وكأنّ أزهارها غادرتها لسبب غامض»[1]، فالمعتاد تكون المزهرية للأزهار، لكنها رُسِمت فارغة، كما يوجد رداء رمادي يتضح بشكل جسد وفي الجهة السّفلى تظهر من هذا الجسد رِجلٌ واحدة، من خلال الرواية البطل الرسام **خالد بن طوبال**، ونستطيع أن نقول أنّ صاحب الرداء هو الرسام **خالد** يبدو عليه التّعب والحزن، إن لم يكن القهر يقول: «خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي سميتها دون كثير من التفكير"حنين". لوحة لشاب في السابعة والعشرون من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره. وها أنا ذا اليوم في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخرين.. ولكن بربع قرن إضافي، كان لي فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية.. وقليل من الانتصارات الاستثنائية. ها أنا اليوم أحد كبار الرسامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق؛ كما تشهد بذلك أقوال النّقاد الغربيين الذين نُقلت شهاداتهم بحروف بارزة على بطاقات دعوة الافتتاح. ها أنا اليوم.. نبيّ صغير نزل عليه الوحي ذات خريف في غرفة صغيرة بائسة، في شارع "باب سويقة" بتونس. ها أنا نبيّ خارج وطنه كالعادة.. وكيف لا ولا كرامة لنبيّ في وطنه؟ ها أنا ظاهرة فنية، كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون "ظاهرة" وأن يكون جبارا ولو بفنه؟ ها أنا ذا... أين الدكتور "كابوتسكي" ليرى ماذا فعلت بيد واحدة.. ذلك الذي لم أسأله يوما ماذا

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 279.

أفعل بيدي الأخرى!..»[1]، فرغم شهرة **خالد** في الرّسم إلاّ أنّه لا يحس بطعم النّجاح، نتيجة للقهر الذي خلفته ذراعه المبتورة، فقد كان بطلا في الثّورة وطموحه الأسمى الاستشهاد في سبيل الوطن، لكن تغيرت كل أحواله، فرغم نجاحه إلاّ أنّه يحس بالهزيمة والقهر والذّل، لهذا يتضح في الصّورة الجسد المتعب المترهل المقهور ينظر للوحاته بتحسر «أنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟»[2]، إلاّ أنّه ينظر إليها فقط بعين بائسة لأنّها كانت ملجأه حينما فقد ذراعه، ربما تكون اللّوحة الأمامية العمودية هي "**حنين**" التي رسمها بعد شهر من بتر ذراعه، فهي تمثل بداية شعوره بالخيبة «فهي لم تكن للإبداع ولا لدخول التّاريخ. كانت محاولة للحياة فقط، والخروج من اليأس..»[3]، لهذا يعمّ الحزن على تلك اللوحة الفنية على الغلاف، تقول الرواية: «كنت الرجل الذي رفضه الموت ورفضته الحياة. كنت كرة صوف متداخلة.. فمن أين يمكن لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحلّ به كلّ عقدي؟»[4].

أمّا بالنسبة للألوان في اللّوحتين فهي تشكيلة ألوان في حين أنّ الملاحظ عليها غياب اللون الأبيض فيهما، حيث «كنت أملأها غالبا كي لا أتركها بيضاء، فقد كان اللون الأبيض يخيفني دائما عندما يكون على مساحة ورق»[5]، فذلك اللون

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص66.

[3]– المصدر نفسه، ص 53.

[4]– المصدر نفسه، ص 54.

[5]– المصدر نفسه، ص 58.

عبر عن أكبر مخاوفها رغم السلام الذي كان يُمثله، وتقول أيضا: «ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة، بتلك الحقيقة الصباحية العارية دون زينة ولا مساحيق ولا "رتوش". ها هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة. اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك «صباح الخير يا قسنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلق.. حزني المعلق منذ ربع قرن؟». ردّت عليَّ بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة. فابتسمت لها بتواطؤ. إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة. وأيضاتقول: «البلدي يفهم من غمزة!». وهي كانت لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله، تفهم بنصف غمزة!.»[1]، فرغم كثرة الألوان على اللّوحات إلاّ أنّه يراها باهتة. متعبة، تذكّره بنفسه فهو في كل مرة يرسم فيها الجسر يرسم معانته وقهره، وكأنّه لا يريد أن ينسى فهي تمثل الحنين إلى الوطن إلى الثورة إلى حبيبته، إلى الزمن الماضي، فهي ذاكرته المؤلمة المعطوبة على حد قوله.

في اللّوحة التي على الغلاف توجد مزهرية في الجهة العليا للصورة تبدو كوجه لذلك الجسد تقول: «أنت قلما ترسم وجوها، أليس كذلك؟.. كنت في فترة أرسم وجوها ثم انتقلت إلى موضوعات أخرى. في الرسم، كلما تقدم عمر الفنان وتجربته، ضاقت به المساحات الصغيرة وبحث عن طرق أخرى للتعبير... في الحقيقة أنا لا أرسم الوجوه التي أحبها حقا.. أرسم فقط شيئا يوحي بها.. طلتها تماوج شعرها.. طرفا من ثوب امرأة.. أو قطعة من حليها. تلك التّفاصيل التي تعلق في الذاكرة بعدما نفارقها... فالرسام.. لا يرسم بعينيه، بل بذاكرته وخياله..

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 71.

وبأشياء أخرى.»[1]، **خالد** لا يرسم وجوه من يحبهم، ولكنّه يرسم ما يدل عليهم، وقد كانت له في الرواية حبيبة **(حياة)** وحينما التقى بها مرة قال: «وجلس الياسمين مقابلا لي. يا ياسمينة تفتحت على عجل.. عطرا أقل حبيبتي.. عطرا أقل! لم أكن أعرف أنّ للذاكرة عطرا أيضا.. هو عطر الوطن. مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل: عندك كأس ماء.. يعيشك؟. وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي. ارتوي من ذاكرتي سيدتي.. فكل هذا الحنين لك.. ودعي لي مكانا مقابلا لك.»[2]، فالمزهرية دليل على حبيبته **(حياة)** والتي بدورها تذكره بالوطن **(قسنطينة)**، حيث شبّه كليهما بالياسمين إذ قال عن **(حياة):** «زهرة عمره الوحيد»[3]، وأيضا قال: «أتذكرين يوم قلت لك على الهاتف، لقد سهرت البارحة حتى ساعة متأخرة من اللّيل لأرسمك. اتهمتني يومها بالجنون وخفت أن أكون قد فضحت ملامحك. لا تخافي، لن أرسمك أبدا ولن يعرف أحد أنّك عبرت حياتي ذات يوم. إنّ للفرشاة شهامة أيضا»[4]، فلم يدل عليها بشيء يكشفها وإنّما بشيء مشترك بينها وبين وطنه وهو الياسمين، تقول الرواية: «بيد واحدة كنت أحتضنك.. وأزرعك وأقطفك...»[5]، أمّا بالنسبة للمزهرية المقلوبة وللرداء على اللوحتين فهما «كنا فقط تمثالين أثريين قديمين محطمي الأطراف، يحاولان ترميم أجزائهما بالكلمات... كنا لوحة متقلبة

[1]- المصدر نفسه، ص 83-84.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 77-78.

[3]- المصدر نفسه، ص 93.

[4]- المصدر نفسه، ص 153.

[5]- المصدر نفسه، ص 172.

الأطوار، متعددة الألوان، رسَمتها المصادفة يوما ثم واصلن رسمها يد الأقدار»[1]، فقد أتعبتهما الأيام، إذ هو فقد ذراعه وبالتالي فقد شرف الاستشهاد، أمّا هي فقد فقدت والدها الذي استشهد في سبيل الوطن فلم تتمتع بحياتها معه وجمعت بينهما الصدفة ليكونا شفاء لبعضهما. وأيضا تقول: «خطر ببالي مرة أن أرسمك بالمقلوب، وأجلس لأتفرج عليك عساني أكتشف أخيرا سرك. فربما كانت هذه الطريقة الوحيدة لفهمك»[2] فالحقيقة في بعض الأحيان لاعبر عن الشيء ذاته بالقدر الكافي له، لذلك حاول الرسام اتخاذ وضعية أخرى للحقيقة علّه يصل إلى ما كان يدور في نفسه. «كنت أتوقع أن تقعي في حبي وأنت تكتشفين تلك العلاقة السريّة التي تربطك بلوحتي الأولى "حنين". لوحة في عمرك وفي هويتك. وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى لامرأة أخرى، تعبر الذاكرة عن طريق الخطأ... "اعتذار"»[3]، يمكن اعتبار اللّوحة الأفقية على الغلاف أنّها اللوحة الثانية التي سماها "اعتذار" وكلتاهما تحددتا في إطار كأنّه لوحة كبيرة تضمنت تلك اللوحتين، والرسام **زيان** يتأملهما، «وأنا أنفرد بك في جلسة شبه بريئة، في قاعة تؤثثها اللوحات والذاكرة»[4]. فتلك اللوحات بالنسبة للجمهور فهي فن عُرض إمّا للبيع أو للاستمتاع بتأمله، لكن الحقيقة التي ترمز لها فهي الذاكرة المُختزنة لدى الرسام، تعبر عن ماضيه وآلامه ومحاولة اختياره لطريقة من أجل العيش.

---

[1]- المصدر نفسه، ص95-119.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 85.

[4]- المصدر نفسه، ص 93.

إنّ اللّوحة الفنية على الغلاف هي أوّل ما يُصادف القارئ بعد العنوان، لذلك في الغالب تكون مُكملة له ودالة على النّص بصفة مختصرة، من خلال ألوانها وأشكالها تنطبق مع النّص بلغتها الخاصة.

والملاحظ على هذه الصّورة أنّها تحمل نوعا من الألم والقهر الذي كان يعاني منه **خالد بن طوبال**؛ من الدنيا، من الأوضاع السّياسية المرتبكة التي توضحها حالة الجسد المرهق، من الحب كونه يحب ابنة أعزّ أصدقائه وكان يعتبر حبه لها خيانة لأبيها، وزواجها من الضّابط الذي اعتبره من الخائنين للوطن وزواجها منه خيانة لأبيها الشّهيد وللوطن، معاناته الكبرى من فقدانه لذراعه الذي كان سببا في عودته من الجبهة، بمعنى خيبة وراء خيبة حتى تعب وأُرهق جسده وشعوره، حتى بات يتضح في الصورة كأنّه خيال جسد يرتدي رداء، ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ ذلك الجسد المرهق الفاقد للذراع المُوَضح في الصّورة أمامنا، قد وجد بديلا لذلك العضو الملموس باللوحات الفنية؛ فقد وجد **خالد بن طوبال** ملجأً عوضه عن خسارته، إذ تمثّل في الرّسم .

1-2-2 مقاربة دلالية للوحة غلاف فوضى الحواس:



فوضى الحواس أحلام مستغانمي

من خلال اللّوحة الفنية على الغلاف (الطبعة23)، نرى إطارا داخله امرأة ترتدي فستانا لكنه يشبه زهرة ذات اللون الأزرق، لها فروع كثيفة متفتحة للأعلى وأخرى متفتحة باتجاه الأسفل، ترتدي في رجلها كعبا عاليا، وشعرها مرتب، كما نلاحظ أنّ اللوحة تحمل توقيع Sofia. الزهرة على الغلاف تشبه «زهرة اللّوتس المقدّسة لدى كل من المصريين واليونانيين... ولكن هذه الزهرة تبدو معظم أوراقها منحنية نحو الأسفل، ولونها يتدرج من الأزرق الدّاكن إلى الفاتح فيما يبرز من بين هذه الأوراق المتداخلة تاج الزهرة الشّبيه برأس امرأة ضامر، في إشارة إلى الوضع المأساوي الذي تعيشه المرأة في ظل مجتمع ذكوري ضاغط، لا يرى منها سوى الجسد.. يتضافر كل من اللون والشّكل في جعل اللوحة الفنية تحمل إيحاءات دلالية متعددة، فالخطوط المنحنية تعطي إحساسا برشاقة ومرونة وليونة»[1]. اختيار جسد امرأة على صفحة الغلاف فيه شبه لزهرة اللوتس، وهذه الأخيرة تحمل معاني ودلالات كثيرة فالاختيار لم يكن اعتباطيا، وإنّما للتشابه الكبير بينهما كما أنّ تلك الصورة البصرية بذلك الشكل تُعبر عن مضمون المتن والفكرة التي أرادت بثها من خلالها «هي المرأة التي تقف على حافة الشكّ. ويحلو لها أن تجيب "ربما"، حتى عندما تعني "نعم"، و"قد" عندما تقصد "لن". كانت تحبّ الصّيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة، بل بعدّة نقاط انقطاع»[2]. فتلك الأوراق في انحناءاتها توحي بالفوضى التي تعيشها

[1]– طارق عابدين إبراهيم، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، ع1، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2012، ص 112.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص16.

البطلة، «هي امرأة تجلس على أرجوحة "ربما"»[1]. إذ أنّ شخصية المرأة صعبة ويملؤها الكثير من الارتباك، ممّا يجعل من مواقفها تنحصر في قالب "ربما" «هنالك أيضا تلك الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة. كامرأة خارجة توّا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها إنّها الأخطر حتما، لأنّها ملتصقة بنا، حد تقمصنا»[2]، خطيرة بجرأتها في العلاقات، والحياة، فتلك المرأة في الصّورة تدل على المرأة المغرورة الجريئة، العصرية تحاول إثبات نفسها أمام الرجل فقد أصبحت تتعامل معه كتعامله مع الأنثى بلذة وشهوة؛ أي كجسد، تقول الرواية: «كنت أحبهم. أولئك العشاق الذين يزجون بأنفسهم في ممرات الحب الضيقة.. أولئك الذين يعيشون داخل زوبعة الحب التي لا تهدأ... أحبهم.. وربما أشبههم»[3]، كما اقتبست قول **الشاعر الايرلندي شيماس هيني:** «امش في الهواء.. مخالفا لما تعتقده صحيحا. وهكذا.. رحت أمشي نحو قدري، عكس المنطق»[4]، تؤكد جرأتها ومحاولة معاكسة التيار والمنطق، حتى تحقق تحررها، تقول الرواية: «ولم أملك سوى أن أتبعه. أو بالأحرى أن أتبع شيماس هيني وأواصل مشيي في الهواء، مخالفة لما أعتقده.. صحيحا»[5]، «فبقيت صامتة، كي أستمتع بوضعي الملتبس بين امرأتين، واحدة يطاردها لأنها ترتدي الأسود، والأخرى تطارده لأنّه قال «قطعا».. في النّهاية كان كلانا بالنّسبة إلى الآخر سندريلا والأمير في الوقت

---

[1]– المصدر نفسه، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص37–38.

[4]– المصدر نفسه، ص 54.

[5]– المصدر نفسه، ص 61.

نفسه. وكان هذا أغرب ما في قصتنا»[1]. فهذه المرأة أصبحت تطارد الرجل فقط لإشباع غرورها، «وهكذا بسرعة، كنت قد ارتديت فستانا جميلا، وتزينت تهيؤا للقاء المحتمل»[2]. فهي تحضرت لموعدها الجريء، تقول الرواية: «شهية أنت اليوم.. ثم أضاف ونظراته تتدحرج على ثوبي الأسود نفسه. أحبك في هذا الثوب.. ثم أواصل بعد شيء من الصمت: وأحسده»[3]، تصف نظرته لها، إذ تقول: «بهذا المقياس أنت المرأة الأشهى، لأنّك المرأة التي انتظرتها الأكثر. لقد انتظرتك عمرا، وبإمكانك أن تنتظري أياما أو أسابيع. دعي للوهم عمرا أطول. لا أذكر ماذا قال بعد ذلك كي تفاجئنا حالة لغوية زجت بنا في رغبة مباغتة، عمد إلى تمديدها إلى أقصاها دون جهد واضح، عدا جهد رغبته في التّساوي بأي رجل أمّيّ.. يشتهي امرأة»[4]. قول الرواية: «أنا أسكن شارع العربي بن مهيدي... حيث يقام الاعتصام.. كدت للحظة أتخلّى عن مشروعي الجنوني.. أعطني العنوان فقط... توقعت منك قرارا كهذا.. إنّه يشبهك... ها أنا أعيش بين ثياب امرأتين. إحداهما تحترف الإغراء.. والأخرى التقوى.. نتصرف كل مرة حسب ما نرتدي وحسب ما نخلع.. أنا التي خبرت عناوين الحبّ جميعها. اللّذة كالألم. تجبرك على إعادة النّظر في حياتك، على مراجعة قناعاتك السّابقة، بل وقد تذهب بك حّد سؤال جنوني: «ما جدوى حياتك بعدها»... ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل

[1]- المصدر نفسه، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 86.

[3]- المصدر نفسه، ص 126.

[4]- المصدر نفسه، ص 136.

شهوتي، بي رغبة في أن أُهدي أنوثتي إلى رجل...»[1]، جرأة المرأة المغرورة وهي تصنع المستحيل حتى تحقّق متعتها، رغم الظروف السياسية والاجتماعية المتضاربة القاسية في حق المرأة بصفة خاصة، حيث نجد الروائية قد رمزت لها بإطار كحد للصورة، إلاّ أنّها ذهبت إلى موعدها، وكأنها تتخلى عن قناعاتها وإدراكها من أجل ذلك الرجل. تقول الرواية: «ها أنا أدخل الدوامة نفسها من الفرح والخوف والتّرقب والتفاؤل.. والتساؤل. لماذا يعود هذا الرجل دائما عندما أكف عن انتظاره؟ لماذا يأتي بتوقيت الأحداث السياسية الكبرى؟.. ولماذا.. كما عبر نهر، يأخذني إليه دائما تيار الرّغبة الجارف. يدحرجني من شلالات شاهقة للجنون.. يمضي بي من شهقة إلى أخرى.. يجذبني عشقه حيث لا أدري... النّساء أيضا كالشعوب؛ إذا هنّ أردن الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر حتى إن كان الذي يتحكم في أقدارهنّ ضابطا كبيرا، أو دكتاتورا صغيرا في هيئة زوج»[2]، حالة الحب التي تعيشها أدخلتها في فوضى المشاعر، ولكنها لم يقف أمامها شيء لتعيش تلك الحالة العشقية لا الأوضاع السياسية ولا زوجها الضابط الدكتاتوري. الزهرة التي في الصّورة لها فروع متفتحة للأعلى وهذه تمثّل تلك المرأة العصرية الجريئة المتحررة، التي عملت جاهدة حتى تتخلص من سلطة الرجل سواء في الحب أو في الكتابة، «في الواقع، في مواجهة الموت، الأنوثة كما الكتابة، ليست عزاء على الإطلاق. لأنهما تذكير دائم به. ولكن في مواجهة الجريمة.. ماذا يملك الكاتب عدا كلماته.. وتلك الحياة التي مذ بدأ الكتابة.. لم تعد في جميع الحالات

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 140-143-145-158-197.

[2]- المصدر نفسه، ص 210-213.

حياته؟»[1]. فقد حاولت التّحرر في الكتابة والتخلص من كونها دائما هو المتكلم باسمها، إذ أرادت التّكلم عن ذاتها والتّعبير عنها كما تعرفها هي دون أن يحمّلها أشياء أو يفرضُها عليها بحكم أنّه الرجل، أمّا نصفها الثاني فيمثل الفروع المتفتحة للأسفل وكأنّ مآلها هو الجفاف والموت، فهنا هي تمثل حسب البطلة المرأة المستسلمة الخاضعة للرجل ومتطلباته، إلى درجة أن تنسى نفسها فقط لارضاء غروره وسلطته، تقول الرواية: «أتأملها في أنوثتها المعطوبة، في جمالها المسالم، في مرحها البسيط الذي يجاور الحزن. ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكوندا.. أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة والأجساد الباردة.. كنّ نساء الضجر، والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التّهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثّمن.. كلّ ما لم يشعله رجل.. ما زلن دجاجات، ينمن باكرا، يقفن كثيرا، ويقتتن بفتات الرّجولة، وبقايا وجبات الحبّ التي تقدم إليهنّ كيفما اتفق. وما زلت أنثى الصّمت، وأنثى الأرق... فبالنسبة إلى فريدة التي قضت عمرها عبدة في بيت الزوجية، ولم تغادره سوى لتعود إلى أخيها مطلقة، لم تكن الحرية سوى إمكانية النّظر إلى الآخرين من غرفة بحرية وهم يعيشون.. ويسبحون ويتحمصون تحت الشمس نيابة عنها. الحرية لم تكن أكثر من حقها في الحلم... في البيت وجدت فريدة جالسة أمام التلفزيون، وكأنّها لم تقض حياتها أمامه... أشفقت عليها من غبائها... أتدرين؟ لو كنا أميين لسعدنا بحبنا. الأمّيّ يعرف ما يريده من امرأة، وتعرف هي

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 299.

ما تنتظره منه... لو كنا أميين لقلت لك من البدء أشتهيك وانتهى الأمر..»[1]، فحسبها أنّ المرأة الأمّيّة الماكثة في البيت، خاضعة للرجل تنتظر كل ما يمنحه إياها كصدقة سواء، الحب أو المعاملة أو حتى طريقة عيشها وتصرفها مع الآخرين. كما يمكن أن نقول عن ذلك الإطار الذي توجد داخله تلك المرأة يمثل المجتمع، الذي حاولت المرأة العصرية التّخلص منه والتّحرر من قيوده ومن سلطة الرجل، في حين المجتمع نفسه مازالت تلك المرأة التّقليدية تحت رحمته وسلطة العادات والتقاليد، وغلبة الرجل الذي يأتي في المقدمة كما حدده ذلك المجتمع وثم تأتي هي بعده.

أيضا ربما تدل تلك الفوضى البادية على الأوراق، فوضى الأوضاع السياسية والأنظمة الحكومية.. لهذا نجدها في الرواية سعت لقتل أبطالها وتصفيتهم وحتى تشويههم وذلك حتى تتخلّص من سلطة الرجل على المرأة.

[1]- المصدر نفسه، ص 86-104-122-128-135.

1-2-3 مقاربة دلالية للوحة غلاف عابر سرير:



عابر سرير أحلام مستغانمي

نلاحظ من خلال هذه اللّوحة (الطبعة 02)، وجود سريرين أولهما في الواجهة الأولى، وثانيهما في الجهة الخلفية للصورة، أمّا الأوّل فقد مثّل السّرير العادي المعتاد عليه، لشخصين فيه وسادتين باللون الأزرق، وشرشف باللّون الأصفر، وأيضا الستارة فهي في الزاوية اليمنى للوحة باللون الأبيض، أمّا الثاني فهو سرير المستشفى يبدو فارغا.

السّرير الأول الذي يتضح في الواجهة الأولى للوحة، فهو يمثل بداية حياة الإنسان من الطفولة إلى العزوبية إلى مرحلة الحب والحياة الزوجية، حيث الإنسان في بداياته يكون مفعما بالحيوية والحياة وهذا دليله السّرير المرتب.

أمّا اختيار السّرير فارغا فذلك يعود إلى كون الشخصية غير مستقرة وعابرة للأسرة، تقول الرواية: «النّساء جميعهنّ كنّ يختصرنّ في جدتي لأبي، المرأة احتضنت طفولتي الأولى، مذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنوم في فراشها عدّة سنوات. على فراشها الأرضي، بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقفه الأسرّة واحدا بعد الآخر حتى السرير الأخير»[1]. يصور رحلة الشخص من الأسرة ومن مرحلة إلى أخرى، هذا إن لم يكن اغترابه على سريره، تقول الرواية: «في كل سرير، كنت أعدّ حقائبي لأسفار كاذبة نحو صدرها، أتململ في الحزن، بحثا عن حزن أنثوي أرحم، أستقر فيه»[2]، يرتحل من سرير إلى آخر بحثا عن الاستقرار والأمل. لأنّه قد يصادفك في يوم من الأيام، تقول الرواية: «عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم، أتنقل بحافلة خاصة إلى ثكنة

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص42.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 45.

حوّلت لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضم كل المطبوعات لا أغادرها إلاّ إلى إقامتي الجديدة. كان مكانا يصعب تسميته، فما كان بيتا، ولا نزلا، ولا زنزانة. كان مكنا من نوع مستحدث اسمه محمية في شاطئ كان منتجعا، وأصبح يتقاسمه المحميون ورجال الأمن. تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون سرير باب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[1]. رغم أنّ السّرير مرتّب إلاّ أنّه غير آمن، وإن كان ملجأ للأمن فهو بديل الإهانة عن الخوف. تقول الرواية: «كحاجتك إلى النّوم على الأسرة علقت بشراشفها رائحة رجال سبقوك، كحاجتك إلى الأغطية الخفيفة، إلى لهاث امرأة استعادت أنفاسها على صدر غيرك، كحاجتك إلى البكاء على وسادة تنام عليها وحيدا، وكانت وسادة لرأسين»[2]. البحث عن الأمن والاستقرار في أسرّة حتى ولو كانت لغيرك. ولم يقتصر على أسرة الطفولة والزوجية فقط وإنما تطرق أيضا إلى أسرة الخيانة، وتقول: «حتما، كان السّرير في ذلك الموعد الأوّل مزدحما بأشباح من سبقوني إليه، ووحدي كنت أشعر بذلك محاولا استنطاق ذاكرته. أسرة تراكمت فيها الخطايا، تتوقّع منها خرق قاعدة الكتمان. أحقا تريد ذلك المخدع أن يكسر قانون الصمت.. وينطق؟ صمت الأسرة إحدى نعم الله علينا، ما دمنا، حيث حللنا جميعنا عابري سرير..»[3]، فالصّمت في هذه المرحلة كان الحل الأمثل، ففي بعض الأحيان تُترك الحقيقة من أجل العيش بسلام، ففي «كل صباح، كان النّدم

[1]- المصدر نفسه، ص 60.

[2]- المصدر نفسه، ، ص 71.

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

الجميل يأخذ حماما، يدخّن سيجارة، يضع قبلة على الشفتين الشاحبتين. النّدم الذي كان يدري أنّ الوحدة أفضل من سرير السّوء، كان يلهو باختبار سرير جديد، كما ليكذب ندمه. فمن عادة النّدم أن يثرثر قبل الحب وبعده، كي يقنع نفسه أنّه ليس نادما على ما ليس حبا»[1]، حيث أنّ الصمت كان الملجأ الصّحيح حتى يضمن لنفسه سريرا آمنا يحميه من الوحدة والضجر، حيث «عندما تقاسمنا السّرير نفسه للنوم، وجدتني عاجزا عن ضمّها بدون مشقة، أو تقبيل شفتيها الرفيعتين بدون استجداء بلاهة الحواس. كان عزائي أنّ كل مساء ملايين البيوت ينزل عليها الليل ينزل علينا، بذلك القدر من نفاق المعاشرة، وأنّ ملايين الناس غيري لا يدرون كيف يهربون من وشاية الليل الفاضحة لاغترابهم الجسدي عن أقرب الناس إليهم.. تذكرت زوجتي التي استطاعت أن تسرق مني طفلا بفضل ذرائع فراش الزوجية. ففي حوادث السّرير يحدث أن تصطدم بشخص ينام جوارك أو تلامس شيئا منه وجد في متناول جسدك..»[2]، لم يكن سرير سوء إلاّ أنّه يحس نفسه مضطرا على التّعايش معه لأنّ القدر حتّمه عليه، فصاحبه أُرغم عليه، لذلك «كنت أجد فرحتي بعد ذلك في الهروب إلى بيت عبد الحق، حيث أصبح لشهواتي سرير غير شرعي مع حياة. فعليك بلا توقف أن تخترع حياتك الأخرى المزورة، إنقاذا لحياتك الحقيقية التي لا وهج فيها»[3] وبعد المرور بهذه الأسرّة والإنسان في صحته وشبابه يكون له اختيارات عديدة وتجارب مختلفة، ولكن قد ينتقل إلى سرير

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 133.

[3]- المصدر نفسه، ص 151.

آخر أيضا مرتّب ولكنّه سرير المرض، تقول الرواية: «أذكر، يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأول مرة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى.. عندما خطر على بال عبد الحق، زميلي في الجريدة، أن يهدي إليّ ذلك الكتاب... كتابها كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988»[1]، فالإنسان قد يكون في ريعان شبابه إلاّ أنّ سرير المرض يتلقفه في لحظة غفلة منه.

قال: «لا أحب مضاجعة الموت في سرير، فقد قصدت السّرير دوما لمنازلة الحب، تمجيدا مني للحياة»، لكنّه مات على السّرير نفسه وترك لي كغيره شبهة حبّ، وأشياء لا أدري ماذا أفعل بها»[2] فسرير المرض ليس مرهونا على الكبار السّن فقط كما اعتقد هو، وإنّما كما زاره في فترات الرّاحة والحب كان له موعد معه في فترة المرض، فللحياة من الصدف كثير فـ «فقد أهدت إليّ مصادفات الحياة الموجعة موعدا مع رجل ينام في سرير بمستشفى Villejuif ادّعت أنّه غير موجود إلاّ في كتابها»[3]. تقول: «كنت أعي أنّ موعدي مع زيان، أيّا يكن من نوع العلاقة التي ستتم بعده، والنتائج التي ستنجم عنه، هو حدث في حياتي، وعليّ.. أن أتعرف عليه ولو على سرير المرض... ذاك الحق لا تكتسبه بموهبتك وإنّما بحكم الشيخوخة والمرض.. عندما تبلغ هذا السرير الأخير، تعود كما كنت بدءا: وحيدا

[1]– المصدر نفسه، ص 17.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص22.

[3]– المصدر نفسه، ص 87.

وأعزل. تصبح من جديد "أنا" لأنّ الجميع انفضوا من حولك»[1]، بمعنى أنّ زيان قد عاد إلى سرير الوحدة والألم فرغم طول الرحلة والانتقال من سرير إلى آخر إلى أنّه دائما يكون لكل بداية نهاية، فهذا كان سريره الأخير.

«تركته للبياض. وغادرت المستشفى ملآن بذلك الكمّ المذهل من الألوان»[2]. رغم كرهه للأبيض إلاّ أنّه أصبح حبيسا لذلك اللّون، فطول فترة هربه منه إلاّ أنّه في فترة حتمية أُحيط به مُجبرا لا مُخيرا، «هو نفسه قال مرة: إنّه عندما يشعر بأنّه أصبح بشعا في علاقة، ينهيها ويهرب حتى عندما يكون الطّرف الآخر وطنا. لكن أين كان بإمكان أن يهرب وهو رهين سرير مرض؟»[3]. ولكن حتى السّرير مهما طالت معرفتك به فإنّه لن يباليَ بغيابك «كيف لسرير؟ كيف لكرسي؟ كيف لحذاء؟ كيف لجوارب؟ مازال عليه عرق قدميك ألاّ يكترث لموتك؟»[4] مهما طالت الحياة وتأسست العلاقات مع الإنسان أو الأشياء، إلاّ أنّه في لحظة الفراق لن يكون هناك إلاّ صاحب الموت.

وعليه فالأسرّة الفارغة التي تشكل المضمون السّطحي للوحة المصاحبة للعنوان، يعدّ سمة دلالية مجسدة للفراغ والزوال ومعمقة للإحساس بالفقد واللّامعنى، وهو تصور خاص في إدراك العالم لدى جيل من المثقفين الجزائريين الذي ارتبطت أزماتهم الذاتية والاجتماعية والوجودية بأزمات تاريخ الجزائر الحديثة. كما أنّها

---

[1]- المصدر نفسه، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص 99.

[3]- المصدر نفسه، ص 145.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 204.

تُعبر عن عدم الاستقرار والشّعور بالفقد والتّواجد المؤقت في المكان والزمان والاستعداد للرحيل، فزيان الرسام الجزائريّ لم يقر له قرار منذ أيام الثورة، وكأنّ الأسرة لم تكن له سوى محطات مؤقتة إلى أن وصل إلى سرير الأبدية في مستشفى بباريس، سرير الموت، كان **خالد بن طوبال** الصّحفيّ الجزائري يقاسمه حالات مشابهة، وأشياء حميمية أخرى، فقد كانت أيضا الأسرّة بالنسبة له عبارة عن محطات عبور لم يستطع أي منها أن يمنحه الاستقرار من طفولته وحتى سرير الزوجية[1]. فبساطة اللّوحة الفنية عند **أحلام مستغانمي**، أعطتها لمحة جمالية راقية حمّلتها دلالات كثيفة ومتنوعة، خدمت العنوان وكانت مكملة له ومعبرة عن النّصوص وعن لغتها والأفكار التي أرادت ايصالها للمتلقي.

1-3 اسم الكاتب:

الغلاف الأمامي للرواية مُجهز بعدّة عتبات نصية دالة ورمزية، واسم الكاتب يُعدّ من بين العناصر المَنَاصية المُهمة، حيث لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، إذ من خلاله تُثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النّظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا[2].

1-3-1أشكاله ووظائفه:

لاسم الكاتب أشكال ووظائف متعددة حددها جيرار جينيت كالآتي: « إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام **الاسم الحقيقي للكاتب**، أما إذا دلّ

[1]- يُنظر: محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية، ص 183.

[2]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص63.

على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فنيّ أو للشهرة، فنكون أمام ما يعرف **بالاسم المستعار**، أمّا إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام حالة **الاسم المجهول**. ولهذا لا يمكن للقارئ أن يتجاوز هذه الجزئية دون الوقوف عندها، وذلك ليتأكد من صحة الأفكار المبثوثة بين ثنايا الغلاف. أمّا بالنسبة للوظائف التي تبحث عن كيفية اشتغال اسم الكاتب، فنجد من أهمها:

- **وظيفة التّسمية**، وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.
- **وظيفة الملكية**، وهي الوظيفة التي تقف دون منازع على أحقية تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.
- **وظيفة إشهارية**، وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعدّ الواجهة الإشهارية للكتاب،

وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه»[1]، وبالتالي فكل عنصر من الغلاف الخارجي للرواية إلاّ وله وظيفة في انتاج هذا العمل النّهائي. والروائية في ثلاثيتها أدرجت اسمها الحقيقي، والاسم عامة يُعطي الأحقية للكاتب في امتلاك كتابه دون أن يُنسب لغيره، كما سيعزز من شُهرة مالكه، فاسمه هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله. يقول **كليليطو**: «في الثّقافة العربية الكلاسيكية، يصير ملفوظ ما نصاً أدبياً حين يصدر عن سند معترف به. يشمل الأدب الملفوظات التي تعتبر أصلية وكذا الملفوظات المرتبطة بها؛ بعبارة

[1]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 64-65.

أخرى يقوم الأدب على فكرة المؤلف الأصل {ولذلك يظل كل خطاب} بحاجة إلى مؤلف ضامن لصحته كي يصير نصاً. وأكثر من ذلك فالنسبة الخاطئة، بوجودها ذاتها، تؤكد أنّ نصاً لا يستطيع أن يفرض نفسه دون اسم مؤلف يكلفه ويثبت صدقه»[1]، فالنّص يثبت نفسه من خلال مؤلِفه، فهو الذي يحدد هويته الأدبية والقانونية التي ستضمن له الانتشار أو الاندثار، بمعنى اسم المؤلف يضمن له أن يكون سند معترف به. «عادة ما يتفاوت وقع اسم هذا المؤلف أو ذاك على المتلقي، فهناك شريحة من القراء تستقبل اسم كاتب متعين بفتور، بينما تتلقاه "أي اسم الكاتب نفسه" شريحة أخرى بحرارة»[2]، بمعنى قد يكون لاسم قابلية أكثر عن أسماء أخرى وذلك نتيجة لما يُقدمه من رسائل ومُوجهات تخدم فكر القارئ، وهذا ما نلمسه في الثلاثية التي بين أيدينا، إذ أنّها تتحدث عن حقبة عاشها الفرد الجزائري في فترة معينة، فهي بذلك تلامس القلوب قبل العقول.

وفي عصرنا أصبح لتلك الجزئية ضرورة حتمية للمتن، حتى يضمن انتشاره، ولكن في نفس الوقت قد يكون سببا في اندثار العمل أو نقص تداوله بين القراء. يقر **خلف الأحمر**: «أتيت الكوفة لأكتب عنهم الشعر، فبخلوا علي به، فكنت أعطيهم المنحول وآخذ الصحيح، ثم مرضت، فقلت لهم: ويلكم أنا تائب إلى الله،

---

[1]– عبد الفتاح كليليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993، ص 60.

[2]– عبد المالك أشهبون، الحساسية في الرواية العربية – روايات إدوارد خراط نموذجا –، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2010، ص 43.

هذا الشعر لي، فلم يقبلوا مني، فبقي منسوبا إلى العرب لهذا السبب»[1]. فإذا لم يدون اسم الكاتب على المؤلف، فلن يعرف صاحبه وسيفقد شرعيته كما قد ينسبه أحد آخر لنفسه، حتى وإن اعترضه مالكه الأصلي فإنّه لا يملك بذلك الحق فمن البداية لم ينسب عمله لنفسه.

اسم الروائية **أحلام مستغانمي** له حضور ثقافي متميز في مجال الكتابة الأدبية، احتفى بها النّقّاد والصّحافيين، ودائما ما تُذكر في قائمة الروائيين الكبار لذا لها سمعة جيدة تسمح لها بانتشار أعمالها واطلاع القراء عليها. وفي محاولتنا إعطاء دلالة لعتبة اسم الكاتب في الثلاثية، فإننا نجد اسم الروائية يعلو الصفحة الأمامية للأغلفة، وكُتب بخط بارز للدلالة على ملكيتها لهذه الأعمال، وللإشهار باسمها كأنّها تخاطب القارئ بصريا، كما أنّها أعطت هوية وشخصية لرواياتها، واتخذت من اسمها وسيلة لإقناع القارئ باقتناء النّصوص وقراءتها، واسم الكاتبة جاء في أعلى الغلاف لتثبت جرأتها وتمكنها من الموضوع الذي طرحته، وهذا ما سيثير ويستفز القارئ لمواجهتها والتّعامل معها شخصيا من خلال أعمالها، حيث تُوَلد في نفسه رغبة حادة في الكشف عن خبايا هذا النّص.

في ذاكرة الجسد تَصادف تطابق اسم الكاتبة مع اسم البطلة، حيث «كانت تلك أوّل مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه في لحظة هذيان بكلمة.. كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه.. كما يتعلق غريق بحبال الحلم.. بين الألف وميم المتعة

[1]– يوسف الإدريسي، عتبات النّص، ص38.

كان اسمك.. تشطره حاء الحرقة.. ولام التّحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا. كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد –الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أنّ الجمع خلق دائما ليقتسم... ترى، أدعوك بذلك الاسم الذي أراده والدك، وذهبت بنفسي لأسجله نيابة عنه في سجلات البلدية، أم باسمك الأوّل... سأدعوك هكذا.. اسمك غير المتداول على الألسنة، غير المسجل على صفحات الكتب والمجلات، ولا في أي سجلات رسمية..»[1]، ويقصد بالاسم المُدون على صفحات الكتب والمجلات **أحلام**، واسم الروائية **أحلام**، كما أننا نلاحظ على الغلاف أنّ اسمها **أحلام** إذا قمنا بتقطيعه إلى قسمين نجد **(أح + لام =أحلام)**، وقد تموضع هذا الاسم على الصورة وكأنّها تعبر من خلال اسمها عن الألم الذي تحمله الرواية.

وكتب هذا الاسم باللون الأحمر، فهي تود إثارة انتباه القارئ بقوة وتحدي إلى نصها، وفي رواية **فوضى الحواس** كُتب اسمها باللون الأصفر وهذا الأخير يدلّ على الثراء وأيضا على الشّهرة ولفت الانتباه، غايتها إيصال أهدافها وأفكارها بدقة وبساطة، أمّا في **عابر سرير** فالاسم كان باللون الأسود الذي يدل على الفخامة والرُقيّ، تحاول مخاطبة القارئ بأناقة وعقلانية حتى توصل له معتقداتها وأهدافها.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 34–35–38.

1-4 المؤشّر الأجناسي:

إنّ المؤشر الأجناسي هو ملحق بالعنوان (annexe)، يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك، لهذا يعدّ نظاما رسميا يعبر عن **مقصدية** كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان **نسبته للنّص**، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل، إلاّ أنّ الجمهور يتلقى هذا النّظام الأجناسي الرسمي كمعلومة، إمّا بقصد من الكاتب مثل قوله (اعتبر هذا العمل/ الكتاب كرواية)، وإمّا بقرار منه مثل قوله (أُقر بأن هذا العمل/ الكتاب يلتزم بنظام "بناء" الرواية)، بمعنى أنّ الوظيفة الأساسية للمؤشر الأجناسي هي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه[1]، وعليه فهذه الإشارة تُوجه مسار القراءة وتحدد أهداف النّص، فـ «التّعيين الأجناسي يُشرع وجود العمل الأدبي ضمن سلسلة أدبية معينة وفي دائرة الإنتاج الأدبيّ عامة. ويضطلع بهذه الوظيفة كل من التّعيينات التّجنيسية (رواية، قصة، مسرحية..)، والعناوين ذات الميسم الشّكلي»[2]. وموقعها في الغالب يكون في صفحة الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا أو في آخر الكتاب أو مع قائمة المنشورات لأعمال المؤلف، والروائي يدرجها كـ «إشارة ضمنية مفادها: رجاء اعتبروا هذا الكتاب (رواية)»[3]، وهذا ما تؤكده أعمال الروائية **أحلام مستغانمي**، حيث أنّ إشارة التّجنيس في

---

[1]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص 89-90.

[2]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 45.

[3]- المرجع نفسه، ص 44.

(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) فقد أُدرجت في الغلاف الخارجي الأمامي في الأعلى، فهي بهذا التّحديد تؤكد على أنّ هذه النّصوص روايات، وليست جنسا آخر. فالروائية عُرفت بلغتها الشّاعرية، وحتى أنّ لغتها في هذه الروايات يغلب عليها الطّابع الشّاعري لهذا ربما حتى تتفادى أي سوء فهم للنّص حصرته في خانة الرواية، ولكي تزيل على القارئ العجز الذي قد يصادفه، وربما هذه الإشارة يؤتى بها لتنبيه القارئ أنّ هذه النّصوص ليست علمية، وإنّما هي أدبية للمتعة والتّرفيه.

ولكن **أحلام مستغانمي** لا تضع التّجنيس في صفحة الغلاف فقط، وإنّما نجده أيضا يتغلغل داخل النّص بحكم أنّ أبطالها كُتّاب، وكأنّها بذلك تؤكد على أنّ أعمالها روائية وليست جنسا آخر. ففي **ذاكرة الجسد** نجد المقاطع التالية: «يومها تذكرت حديثا قديما لنا. عندما سألتك مرة لماذا اخترت الرواية بالذات. وإذا بجوابك يدهشني.. كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي.. وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أُبقي نوافذي مُغلقة هكذا على أكثر من جثة.. إننا **نكتب الروايات** لنقتل الأبطال لا غير، ننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف... في الحقيقة كل **رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما..**»[1]، فالكاتبة تذكر على لسان شخصياتها أنّ الرواية أكثر من وسيلة أدبية بل تعتبرها خلاصا لها مما يؤرقها في

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 17.

واقعها فهي أكثر المساحات التي تمنحها فرصة فرض نفسها وتغيير واقعها كما تريد هي.

وتقول أيضا: «كنت أعتقد أنّ **الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرّة ثانية** قصة أحبها.. وطريقته في منح الخلود لمن أحب»[1]، وهذا ما أثار حيرة حبيبها فقد أحس أنّ تلك الرصاصة موجهة إليه، لكنها تقول: «**نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص** الذين أصبح وجودهم عبئا علينا.. نحن **نكتب لننتهي منهم**... أيمكنني أخيرا أن أطّلع على روايتك الأولى... أو «جريمتك الأولى»؟!»[2]، وتقول الرواية: «ولمن بنيت **ضريحك الأخير، وروايتك الأخيرة..**»[3]فكأن العمل الروائي بالنسبة لها أصبح ملجأ لها ولضحاياها، وأيضا: «وماذا ستفعلين يومها؟ أستبكينه.. أم تجلسين لتبني له ضريحا من الكلمات، وتدفنيه بين دفتيّ كتاب، كما تعودت أن تدفني على عجل من أحببت وقررت قتلهم يوما؟... هنالك من يختارون موتهم وحدهم.. **ولا يمكننا قتلهم لمجرد كتابة رواية.. وكان يكذب كبطل جاهز لرواية**»[4]، وكأنّ الرواية متعة القارئ وقبر البطل وملجأ الكاتب حتى يتخلص من حمولته.

أمّا في **فوضى الحواس** فتقول: «قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون **الرواية اغتصابا لغويا** يُرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم

---

[1]– المصدر نفسه، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 114.

[3]– المصدر نفسه، ص 144.

[4]– المصدر نفسه، ص 234.

عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلقي بهم على الورق، أبطالا متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تُراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنّه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟»[1]، فالكاتب يختار الرواية حتى يُجبر الشخصيات على فعل معين، ويوظف أبطالا مشوهين متعبين، وكأنّ الرواية لارضاء غرور الروائي واشباع رغباته، وتقول الرواية: «عندما تعمقت في منطقة، اكتشفت أنّ كل **رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة**، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنيات تضليلية، حد اختيار لون السّجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهرية»[2]، فالرواية يكتبها صاحبها للتّضليل ولإخفاء قصده الحقيقي حول الأشياء، كأنّه يقول شيء ويخفي أشياء أخرى، غايته استفزاز القراء وتحديهم لكشف الدّلالات المضمرة بين السّطور، ربما «أن تعيش مأخوذا بلغز شخص غامض حدّ الإغراء، وحد الإزعاج أحيانا، قد **تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة**. هذا إن كنت روائيا»[3]، تتحدث الكاتبة عن الرواية كجنس أدبي راقي لا يمكن للجميع التّمكن منه، والسّر وراء ذلك هو وجود ما يدفع بالمبدع إلى تشكيل خيوط رواية تحمل لمسته الخاصة وتمنحه لقب الروائي بجدارة.

---

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 24-25.

[2]- المصدر نفسه، ص 80.

[3]- المصدر نفسه، ص 184.

أمّا في رواية **عابر سرير** نجد أنّ: «**الرواية لم تكن بالنسبة لها، سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة...** كرواية نسائية، مرتبة تضليلية، كحقيبة امرأة تريد إقناعك أنّها لا تخفي شيئا»[1]؛ أي أنّ هذا الجنس الأدبي عبارة عن سلاح ثقافي يتم من خلاله تمرير رؤى وأفكار مُشفرة عبر مسميات بريئة.

«وما **خلقت الروايات إلاّ لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموؤودة...** أنت من يتأمل جثة حبّ في طور التّعفن، لا تحتفظ بحبّ ميت في براد الذاكرة، لمثل هذا **خلقت الروايات أذكر تلك الأجوبة الطريفة لكتاب سئلوا لماذا يكتبون.** أجاب أحدهم «**ليجاور الأحياء الموتى**»، وأجاب آخر «كي أسخر من المقابر» وردّ ثالث «كي أضرب موعدا»... **فكتابة رواية تشبه وضع رسالة في زجاجة وإلقائها في البحر...** إنّ حبا نكتب عنه، هو حب لم يعد موجودا، وإن كتابا نوزع آلاف النسخ منه، ليس سوى رماد ننثره في المكتبات»[2]، فالرواية فرصة للتّهرب من الحقيقة، ولأرسال أفكار خاصة مضمرة بطريقة مُشفرة، كما أنّها دائما تحمل تمردا على الواقع والحقيقة المطلقة.

فالروائي عموما يختار الرواية ليحقق أهدافه، ويرسل أفكاره ومعتقداته عبر كلماته وأبطاله ضمنيا، فالظاهر كلمات جميلة، والباطن دلالات كثيفة تتطلب من

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 16.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 19-20-21.

المتلقي القراءة الجيّدة والحريصة، فهي لامتاع القارئ ومخاطبة عقله وملجأ الروائي لبث آرائه وقصديته حول مواضيع متنوعة ومتعددة.

لذا على «القارئ أن يأخذ كلمة "رواية" _التي تتصدر الغلاف_ مأخذ الاحتراس والتّحفظ.. فهي علامة دالة... تصرف إبداعي مقصود، موجه لعينة من القراء لتفادي القراءة الإحالية البسيطة... وهذا التنبيه قادر على تفسير النّص وإضاءة عوالمه، وبالتالي ليس على المتلقي سوى أن يتورط هو الآخر في لعبة القراءة المنتجة»[1]، فتحديد جنس العمل مقصود وليس اعتباطيا، «فالتجنيس علامة تخلق وهم النّوع، فإنّها ترسم آفاق عملية التلقي، وتنقذُ المتلقي من الحيرة التي تنتابه، بمعنى أنّ علامة التّجنيس بوصفها عنصرا في جهاز العنوان، فإنّها عتبة تشارك في كيفية التلقي للنّص، عبر اختلاقهما لبروتوكول موهوم بين الكاتب والقارئ. حين يشرع الأخير في عملية القراءة ذاتها ولهذا – تبعا لحميد لحمداني – فإنّ العنوان التّجنيسي يقترح حقلا يؤطر الكتابة، يقبل به القارئ ويُكيِّف قراءته حسب مقتضياته»[2]، فيوجهه ويحدد مجال نقده، إذ يمنح المبدع مساحة خاصة مرتبطة بالجنس الذي اختاره ويُسقط عنه ما يخص الأجناس الأخرى.

1-8 بيانات النّشر:

بالإضافة إلى العتبات النّصية البارزة التي تطرقنا إليها سابقا، نجد أيضا عتبة هامة لا يمكن تجاوزها دون التّطرق إليها، إذ من خلالها يتم حفظ الجوانب

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 166-171.

[2]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص81-82.

القانونية وحقوق الملكية لأي عمل. وتتمثل في بيانات النّشر التي ظهرت مع صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية. وتتمثل قيمة عتبة بيانات النّشر في تحديد مستوى أهمية الكتاب[1]، وتتمثل هذه البيانات في العناصر التالية:

1-8-1 العبارة القانونية:

إنّ حضور العبارة القانونية الدّالة على حق الملكية الفكرية للكتاب، يدلّ على وعي المؤلف بهذا الجانب القانوني. والقالب الصياغي لعبارة حق الملكية الفكرية المرافقة لبيانات النّشر: **جميع الحقوق محفوظة** وهذا ما تمّ توظيفه لخدمة الدلالة الكلية للروايات، فقد ذُكرت في **ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**.

1-5 رقم إيداع في المكتبات القانونية:

رقم الإيداع في المكتبة يعطي مؤشرا على مدى انسجام الكتاب مع توجهات السّلطة الوطنية لبلد الكاتب، وغيابه يدل على عد الانسجام أو المعارضة، بمعنى أنّ حضوره أو غيابه يؤدي دوراً مهماً في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات. وفي الثلاثية **لأحلام مستغانمي** وُجد رقم الايداع في المكتبات الوطنية. رقم ايداع **ذاكرة الجسد** (ر.د.م.ك 1-948-26-9953-978)، **فوضى الحواس** (ر.د.م.ك 6-943-26-9953-978)، **عابر سرير** (ر.د.م.ك 9-942-26-9953-978).

[1]- يُنظر: محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي المعاصر، ص 140-141-142.

1-6 اسم دار النّشر:

وهذه الجزئية تُساهم في تكوين الانطباع الأوليّ عن الكتاب لدى المتلقي. فدُور النّشر التي لها اسمها وتاريخها العريق في الطباعة لا تصدر إلاّ الأعمال ذات المستوى الفنيّ الرّفيع. ودُور النّشر التي طُبعت فيها روايات **أحلام مستغانمي**، بكل نسخها معروفة وذات تاريخ عريق. والنُسخ التي نحن بصدد دراستها طُبعت بدار (نوفل، دمغة النّاشر هاشيت أنطوان).

1-7 رقم وتاريخ الطبعة:

يُعطي رقم الطبعة مؤشراً على مدى انتشار مقروئية الكتاب ومكانة المؤلف بين جمهور المتلقين، والنُسخ التي بين أيدينا تعود إلى تاريخ 2015، أمّا الطبعة في **ذاكرة الجسد** (ط05) و**فوضى الحواس** و**عابر سرير** (ط04).

1-8-2 كلمة النّاشر:

لا يمكن اعتبار هذا العنصر شرطا من شروط الغلاف الخاجي للعمل الإبداعي، حيث يمكن غيابه في بعض الأعمال أو يمكن أن تتغير من طبعة إلى أخرى لنفس الكتاب وهذا لا يُعتبر نقصا في جودتها. وتتموضع كلمة النّاشر في الصفحة الرابعة من الغلاف، فهذه الكلمة قد تكون موجهة للصحافة أو للنّقد أو للجمهور عامة، وهي حسب **ج. جنيت:** مطبوع يحتوي على مؤشرات متعلقة

بالعمل/ الكتاب... قد تكون في نص قصير مختصر في صفحة أو نصف صفحة، قصد تلخيص الكتاب والتّعريف به[1].

الكلمة التي تمَّ إدراجها في الغلاف الخلفي للثلاثية: كلمة نزار قباني في "**ذاكرة الجسد**" «قرأت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي وأنا جالس أمام بركة السّباحة في فندق سامرلاند في بيروت.. بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماءً... روايتها دوختني. أنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أنّ النّص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التّطابق، فهو مجنون،.. وخارج عن القانون مثلي. ولو أنّ أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر، لما ترددت لحظة واحدة... هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري..»[2]، فيمكن اعتبار هذا القول مدح خاص في عمل الروائية من طرف الشاعر الكبير نزار قباني، حيث تغنى بعملها إلى حد تشبيها بذاته، وأيضا في رواية "**عابر سرير**" قول أحمد بن بلة: «إنّ أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي، لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري، إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا، نفاخر بقلمها العربي..»[3]، أمّا في هذا القول فالرئيس **بن بلة** اعتبر الروائية مَفخرة الجزائر وأدبه، إذ اعتبرها قامة تاريخية وفي نفس الغلاف نجد صورة مصّغرة في الزاوية اليمنى للغلاف من الجهة العليا،

---

[1]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 92-91.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، الغلاف الخلفي للرواية (كلمة نزار قباني).

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، الغلاف الخلفي (كلمة أحمد بن بلة).

وتحتها ملخص حول أعمالها وعن دراستها كأنّه بذلك يؤكد على نجاعة أعمال أحلام مستغانمي، والصدى الذي بلغته لدى المثقفين وحتى السياسيين، بمعنى أنّها لم تُقتصر على شريحة معينة وإنّما أثبتت وبجدارة أحقيتها في النّجاح. أمّا في فوضى الحواس فقد اقتطع النّاشر جزءا من النّص الأصلي وألحقه بالغلاف الخلفي، ليدعم هذا النّص وليثبت مدى صلاحيته لأن يعبر عن فكرة معينة. فالغلاف الخلفي له من الأهمية ما يلزم على القارئ عدم تجاهله، فالغلاف الخارجي متضمن لعتبات تخدم النّص وتعبر عنه وأيضا الغلاف الخلفي يخدم النّص وصاحب النّص، فكلاهما يمثل علاقة الجزء من الكل، وأيضا يمثلان دفتي الكتاب التي تحميه وتحافظ عليه من الزوال.

كل هذه العناصر القانونية موجودة في الثلاثية وهذا ما يدل على اطلاع الروائية على المسائل القانونية التي ستحفظ لها حقوق الملكية الأدبية، وستكسب اطمئنان المتلقي إذ يرى أنّ لهذا النّص أوراق ثبوتية تؤكد هويته من اسم الكاتب إلى اسم دار النشر، رقم الايداع القانوني، رقم وتاريخ الطبعة، العبارة القانونية، فعتبة بيانات النّشر مهمة لجدية النّص وأحقيته، حتى أنّها تضمن أحقية العمل لصاحبه.

ثانيا: العتبات الداخلية للنّص

1-1 قراءة سيميائية لعتبة العناوين الدّاخلية في الثلاثية:

الملاحظ في العناوين الداخلية للثلاثية يجد أنّها اختلفت عن باقي العناوين الأخرى، إذ المعتاد عليه أن تكون عادية مكونة من جملة مركبة أو بسيطة، وقد تكون عبارة عن فصول ولكنها معنونة، ولكن **أحلام مستغانمي** خرجت عن المألوف وقسّمت رواية "**ذاكرة الجسد**" إلى فصول دون عناوين وأيضا "**عابر سرير**" نفس الشيء، ولكن في "**فوضى الحواس**" قسمتها بكلمات قطعية "كحتما، ربما، قطعا.."، وقد حرصت على أن تكون هذه الفصول أو الكلمات هي المفاتيح للولوج إلى النّص كما أننا نجدها مبنية على وحدة الموضوع، إذ تمثل وحدة أساسية للتدرج القرائي. ولا يمكن عزل هذه الفصول عن العنوان الرئيسي، فهي تنطلق منه وتعبر عنه، وتشكل هوية الرواية بعد عتبتها الأولى/ العنوان بوصفها هوية داخلية نصية تعمل على تجسير الهوة بين الموضوعات المختلفة لتكون بمجموعها تفاصيل الرواية الأساسية[1]. وفصول الرواية غير المعنونة هذا لا يعني أنّها لا تملك دلالة، أو أنّها مستقلة عن بعضها، وإنّما في الغالب الروائية تتعمد إثارة جمهور القراء فهي هنا تستفز تفكيرهم وتحرك فضولهم حول ماهية هذه العناوين المندرجة تحت ذلك العنوان الرئيسي، وتعطيه فرصة البحث عنها واستخراجها من منطلق قراءته للنّص. بمعنى أنّها تركت المجال للقارئ ولخبراته القرائية والمعلوماتية في تحديدها، كما أنّه ما يشد القارئ إلى هذه الروايات على

[1]- يُنظر: سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص 45.

صعيد العنوان المفارقة الحاصلة بين العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية التي تأتي لتوضح العنوان الرئيسي؛ فإذا بها تزيده عتمة وغموضا[1]، فهذه المفارقة هي التي ستدفع به إلى تحليل تلك الفصول لمعرفة علاقتها بالعنوان وإذا ما كانت تشرحه أم أنّها مستقلة عنه.

فالعناوين الداخلية تمثل الدّليل الذي يدفع بالقارئ إلى عمق النّص، وهي «أقلّ مقروئية، تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النّص/الكتاب، أو تصفُح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم/ يعنون لهم النّص، والمنخرطون فعلا في قراءته»[2]، بمعنى أنّها تتحدّد بمدى وعي القارئ وتركيزه على النّص.

فالروائية إذن عَمدت التّشفير في رواياتها من العنوان الرئيسي إلى المتن مرورا بالعناوين الداخلية.

لقد قسمت **ذاكرة الجسد** إلى ستة فصول، وجمعت فيها بين **(الجسد والسياسة والفنّ)**. في حين قسمت **عابر سرير** إلى ثمانية فصول، وجمعت **بين (الحب والجنس، السياسة، والأدب والفن)**. أمّا في **فوضى الحواس** فقد اعتمدت طريقة جديدة في وضع عناوين فصولها حيث اقتبست عناوين الفصول من خلال ما ورد في هذا المقطع الذي تصف فيه البطلة شخصية البطل الذي ابتدعته من خيالها: «كان رجل اللغة القاطعة.. جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين "طبعا" و"حتما" و"دوما" و"قطعا".. بل كانت فلسفته في الحياة حيث تحدث الأشياء

[1]– يُنظر: خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، ص 372.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص125.

بتسلسل قدري ثابت كما في دورة الكائنات حيث نذهب "طوعا" إلى قدرنا، لنكرر "حتما" بذلك المقدار الهائل من الغباء أو التّذاكي ما كان لابد منه "قطعا" أن يحدث، لأنّه "دوما" ومنذ الأزل قد حدث، معتقدين "طبعا" أننا نحن نصنع أقدارنا...كان هو رجلا مأخوذاً بالكلمات المتقاطعة، والمواقف الحاسمة، وكانت (هي) امرأة تجلس على أرجوحة "ربما" فكيف للّغة أن تسعهما معا؟»[1]، ومثل هذه الاحتمالات التي قد تملأ ذلك الفراغ الظّاهر هو ما يسمح للقارئ بمشاركة الكاتب في بناء معنى النّص.

1-2 المقدمة:

قال الجاحظ: «إنّ لابتداء الكتاب فتنة وعجباً»، إذا كان بارت قد أشار إلى أنّ العنوان يشكل رأسا للجسد/ النّص، فإنّ العرب القدامى قد سبقوا إلى الإشارة إلى أنّ المقدمات تحتل منزلة الرأس من الجسد وأنّها الأساس في البناء النّصي، بمعنى أنّ لها وظائف وأدوار متميزة، ولها سلطتها الخطابية الإقناعية، لهذا أكدوا على احترام القواعد التي تساعد في معماريتها وبنائها فهي مهمة مثلها مثل العناصر المُكملة للكتاب، فالمؤلف يبدأ بها كلامه، وهي تشتغل في منطقة بالغة الخطورة والحساسية؛ ذلك أنّها تعمل على الكشف عن آليات اشتغال المؤلف في كتابه للقارئ، إذ كلما كان التّقديم مراعياً لطبيعة القارئ الذي يتوجه إليه ومرتبط بطبيعة التّجربة التي يقدم لها كان أقدر على فتح مغاليق المتن ومحاورته حواراً فعالاً بما ينم عن إمكان عتباتي تتوفر عليه المقدمة. فهذه الأخيرة عتبة نصية هامة لها

[1]- عبد اللطيف الأرناؤوط، مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، ص53-54.

دورها في صياغة موجهات نصية قابلة للتنفيذ في المتن الكتابي فيما بعد، إذ أنّها تفصح عن الجذور الأولى لتشعب الأفكار[1]، وبالتالي فهي تضيف للنّص أهمية استثنائية، وموقعها يحتم على القارئ الاطلاع عليه والوقوف على مضامينه قبل الدخول إلى النّص، لذا لا يمكن للقارئ تجاوز هذه العتبة.

1-2-1 أشكال المقدمة:

تُعتبر المقدمة جزءا هاما يكون في الغالب مُحمّلا بمخزون فكريّ يُعبَّر من خلالها عن المحتوى العام للعمل، إذ تُمثل صورة مُختصرة له، ولكنها تتمثل في أشكال عديدة منها[2]:

- نجدها في بداية النّص.
- وتظهر في أول طبعة للكتاب.
- تتخذ نظام النّص.

1-2-2 حدودها وأطرافها:

لا تُعتبر المقدمة اعتباطية، أو أنّها تُكتب لمُجرد ملء الفراغ وإنّما تكون مُوجهة ومُسطرة بنظام خاص بها حتى يتحقق من خلالها الهدف المُبتغى وذلك من خلال أطرافها المتمثلة في الآتي:

---

[1]- يُنظر: سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص 53-54-60.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 114-118-121-123-124.

- المرسل، وهو الكاتب الحقيقي أو المفترض للنّص.
- المرسل إليه، وهو المتلقي أو القارئ الحقيقي أو المفترض في النّص.

في حين نجد نظامها الشّكلي والنّموذجي المتداول، أنّها تتخذ **شكل الخطاب النثري** un discours en prose في **صيغ سردية أو درامية**، كما يمكنه أن يتخذ شكلا **شعريا** poétique.

فمن خلال المقدمة يمكن للقارئ أن يستنبط لكل الجوانب الأساسية التي تحيط بالكتاب والتي ساهمت في بلورته. كما أنه لها وظيفة أساسية تشترك فيها مع المؤشر الأجناسي إذ يمكن معرفة نوعية العمل سواء أكان روائيا أو شعريا وما إلى ذلك من الأنواع الأخرى،

وبالتالي فهي تضمن القراءة الجيدة للكتاب، كأنّ صاحب الكتاب غايته من المقدمة أن يقول فيها: "هذا ما أريد فعله/ قصده في (الكتاب). يمكن أن تذكر في كتب كما يمكن ألا يُدرجها المؤلف في كتابه ولكن هذا ليس نقصا وإنّما هو راجع لطبيعة النّص إذا ما كان في حاجة لهذه المقدمة أم لا، فهي تأتي لفتح مغاليق النّص للقارئ وقد يترك الكاتب للقارئ حرية التّعامل مع هذا النّص يبحث ويحلل بنفسه دون مساندته في فهم هذا النّص.

وإن وُجدت فهي عتبة «المقدمة نصا موازيا تضع للنّص محيطا وتُقدم حوله ايضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنّص بعدا تداوليا،

وتعمل على التّأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي»[1] الذي يطلع المتلقي على حدود يرسمها المؤلف في إبداعاته .

1-2-3 أنواع المقدمة:

بالإضافة إلى أشكال المقدمة وحدوده وأطرافها نجد أيضا أنّ لها أنواع متعددة ومتنوعة تتمثل في: «مقدمة بقلم المؤلف نفسه، مقدمة بقلم أحد شخصيات الفعل في الأثر الروائي أو الدرامي، مقدمة بقلم شخصية أخرى»[2]. أمّا عن الروائية **أحلام مستغانمي**، فقد كتبت مقدمتها بنفسها وهذا ما تضمنه النّوع الأوّل، حيث كان هدفها دفع المتلقي إلى بناها النّصية لترشده بذلك إلى الرموز الدلالية التي تقربه من المتن الذي بين يديه، فجاءت المقدمة هنا _في **ذاكرة الجسد**_ حافلة بكل ما دفع بها _أي الروائية_ إلى كتابة هذا العمل، وكأنّها به تحقق أمنية **مالك حداد**.

1-2-4 تحليل سيميائي لمقدمة ذاكرة الجسد:

سنحاول تحت هذا العنوان أن نُجري مقاربةً سيميائية لعتبة المقدمة، حتى يتسنى لنا معرفة الغاية الأساسية من توظيف الروائية لهذه الجزئية، «خالد بن طوبال هو بطل "رصيف الأزهار لم يعد يجيب"، آخر رواية كتبها مالك حداد، قبل أن يقرر الصمت. عن تواطؤ شعريٍّ مع الكاتب، أستعير في "ذاكرة الجسد" بطله

---

[1]- عبد الواحد بي ياسر، الخطاب المقدماتي، علامات، ج 47، م 12، جدة، محرم 1424هـ- مارس 2003م، ص 630.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 631.

لينطق باللغة العربية، كما تمنى مالك حداد حين كتب تلك الرواية أيام الثّورة الجزائرية. بعد نصف قرن، يعود خالد بن طوبال ليكتب بهذه اللّغة، عن غروب أحلامه الوطنية.. القومية. إنّ الجمل المكتوبة بخطّ مميز مأخوذة من روايات مالك حداد »، فقد أدرجت من خلال مقدمتها غايتها الأساسية من كتابة هذا العمل الإبداعي، كما أشارت إلى استنادها إلى عمل روائي آخر لتحقق هدفها الأساسي من عملها.

«المقدمات بصفة عامة، تدخل في نطاق النّصوص الافتتاحية (ذاتية أو غيرية) التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النّص الذي تسبقه. فهي بالتالي، مقدمات أصلية، تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله... وتحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلاّ بالاطلاع عليها. إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم. فالمقدمة، إذا فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التّعبير والتّعليق والشّرح..»[1]، **فأحلام مستغانمي** من خلال مقدمتها، قامت بتعريفٍ للشّخصية البطلة التي تقوم عليها روايتها والتّعليق على بعض الجوانب الإبداعية في نصها، حيث قدمتها للقارئ قبل أن يدخل إلى عالمها النّصي.

إذ قدمت لنا التّفكير الباطني الذي كان قبل كتابة الرواية «الكتب كوجبات الحبّ.. لا بدّ لها من مقدمات أيضا... وإن كنت أعترف بأنّ "المقدمات" ليست

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 59–60.

مشكلتي الآن بقدر ما يربكني البحث عن مُنطلق لهذه القصة»[1]، حيث تضمن تفكيرها بالأساس محاولة إعادة إحياء نص **مالك حداد**، من خلال استعارة بطله **خالد بن طوبال** الفرنسيّ لينطق باللغة العربية، لتحقق بذلك أمنية الروائي الذي عاش ومات من أجل تحقيقها.

وبالتالي فهذه المقدمة «لا تُشكل مصادرة من حيث المبدأ، بل تحفيزاً على قراءة أخرى ومحاورتها»[2]، فهي بذلك تستدعي القارئ إلى قراءة النّص الأول الذي كان سببا في إنتاج نصها، أي الاطلاع على رواية **مالك حداد** "**رصيف الأزهار لا يجيب**" **لمالك حداد**، الذي شكلت من منطلقه نصاً ثابتاً جديداً.

من خلال مقدمة **ذاكرة الجسد**، تتضح علاقة الروائية المباشرة بمالك حداد كما أنّها تعلن عن انحيازها للغة العربية، حيث تقول: «العروبة هنا.. زهوٌّ ووجاهة وقرون من التّحدي والعنفوان. مازالت لحية ابن باديس وكلماته تحكم هذه المدينة حتى بعد موته... ومازالت صرخته التّاريخية تلك بعد نصف قرن، النّشيد غير الرسمي الوحيد.. الذي نحفظه جميعا. «شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب»»[3]، التي رغم كل المجهودات التي قام بها الاستعمار الفرنسيّ لمحوها إلاّ أنّهم لم يتمكنوا من ذلك، فقد عاش هذا الروائي ومات متحصرا على لغته التي لم يتمكن من النّطق بها قال: «إنني في اللغة الفرنسية في منفى، غير أنّ بعض

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 37-38.

[2]- المصدر نفسه، ص 80.

[3]- المصدر نفسه، ص 301.

المنافي يمكن أن لا تكون غير مجدية، وإنني أشكر من كل قلبي هذه اللغة التي مكنتني من أن أخدم، أو أحاول أن أخدم بلدي الحبيب»[1]، بالرغم من خدمته لبلده بهذه اللغة إلاّ أنّه كان دائما متقوقعا في فكرة واحدة بأنّها لغة الاستعمار.

فهو يتألم لأنّ جسده وفكره عربي إلاّ أنّ لسانه فرنسيّ، يقول: «اللّغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني، أشد وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط، وأنا عاجز عن أن أعبر بالعربية عما أشعر به بالعربية، إنّ الفرنسية لمنفاي»[2]، كأنّه يخاطب وطنه بالسّوط الذي جُلِدوا به، لهذا السبب قرر أن يتخلى عن الكتابة التي هي عشقه، وظل في الجزائر المستقلة، «ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب يموت قهرا وعشقا لها»[3]، فقد اعتبر لغته أهم من مكانته ومن النّجاح الذي بلغه.

«إنّ عبارة "كاتب جزائري" تحمل في نهاية المطاف غموضا، من حيث أننا لا نتفق على مضمونها، ولا حتى على كلمة "جزائري" أو على صفة جزائري. إنّ الكاتب هو نتاج التّاريخ أكثر منه نتاج الجغرافيا، فالجغرافيا احتمال أمّا التاريخ فلا. إنني أرى أنّ كل هذا الغموض، وهذه المعاناة في البحث عن تعريف نشأت من مأساة اللّغة، وهذه المأساة تأتي من التّعبير الفرنسيّ لكتاباتنا»[4]، وبالتالي

---

[1]– مالك حداد، الأصفار تدور في فراغ، تر: أحمد مندور، ط1، دار الألمعية، الجزائر، 2012، ص34.

[2]– مالك حداد، سأهبك غزالة، تر: صالح قرمادي، دط، الدار التونسية للنشر، 1968، ص 2.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 5.

[4]– مالك حداد، الأصفار لا تدور في فراغ، ص 52.

فالتّهميش الذي عاشه الكاتب الجزائري، رغم كتاباته الفرنسية أودى به إلى الإحساس بالتغريب وتمو حصره في دائرة الجزائري، فالمُستعمر زرع فيه لغته لينزع منه هويته، فلا هوية بلا لغة، ولا لغة بلا هوية. والحسرة التي خلفتها اللغة الفرنسية بقلب **مالك حداد**، جعلت **أحلام مستغانمي** تُقرر أن تحيي بطله حتى يتكلم باللغة العربية بعد نصف قرن، ليعبر بهذه اللغة عن غروب أحلامه الوطنية والقومية.

نستطيع أن نقول أنّ **الروائية**، وظّفت هذه المقدمة حتى لا يقع القارئ أولا في سوء الفهم حينما يصادف اسم البطل **خالد بن طوبال** في الرواية، إذ قد تعتبر سرقة لكنها قامت بتوضيح في مقدمتها عن السبب الرئيسي الذي دفع بها إلى استعارة هذا البطل حتى تحقق أمنية الكاتب **مالك حداد** الذي مات شهيد اللّغة العربية.

كما أننا نستنبط عشقها للعربية هي أيضا وتأييدها له في هذا الجانب فإيمانها بنهجه ربما محاولة منها إلى تكملة مسيرته واتباع وتبني أفكاره، مع العلم أنّ البطلين لا يتطابقان في كل الأحداث، إلاّ أنّهما متماثلان في الألم والقهر، وحب الوطن.

فأحلام مستغانمي أرادت أن تدخل القارئ في جو القراءة وتفتح أفق توقعه حول الرواية. لكن يبقى الخطاب التّقديمي، خطابا اختياريا، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما محفلين إجباريين لا اختياريين). وهناك من الكتاب من يستغني عن هذه المقدمة فهم يرون أنّها: «تفسد

عملك الذي يتصف بالحياد والسّمو. إنّك تفشي سرك، الأمر الذي يبدو ساذجا، وتعبر أيضا عن رأيك، الشيء الذي من منظور رؤيتي.. لا يحق لروائي أن يقدم عليه»[1]، فهؤلاء يرون أنّها خرق للعمل الإبداعي، إذ أنّ المؤلف يفشي بسره للقارئ من البداية، ويلغي دوره في القراءة والبحث عن الدلالات. «فالنّص، حسب دريدا، ليس بنص ما لم يخفِ منذ الوهلة الأولى أسلحته الفنية وتيماته الأساسية، وقوانين تكوينه، وقواعد لعبته. إذ يغدو الأثر الأدبي من هذا المنظور، عبارة عن فراغات، ومساحات بيضاء ونقط غامضة، تحتاج من بين ما تحتاجه حرقة في الوصول إلى جوهرها لا تقل مكابدة عن حرقة الكتابة ذاتها»[2]، **فدريدا** يؤكد على ضرورة ترك القارئ في حيرة من أمره وغموض وإزالته بحسب خبراته القرائية دون مساندة من الكاتب.

الروائية أحلام مستغانمي لم توظف عتبة المقدمة في **رواية فوضى الحواس، وعابر سرير** لكن هذا لا يدل على أنّها لم توضح للقارئ شيئا، ولكنها تركت له المجال مفتوحا لقراءاته وتوجهاته ولفتح مغاليق النّص بنفسه، وحينما أدرجتها في **ذاكرة الجسد** فهنا النّص استدعى ذلك التّوظيف.

[1]- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 63-64.

[2]- المرجع نفسه، ص 66.

1-3 الإهداء:

يُعتبر الإهداء نقطة مهمة يمكن أن تكشف لنا طبيعة العلاقات بين المتلقي والمُهدي، إذ يمكن أن يُحمِّلها هذا الأخير عبارات مُشفرة تستدعي من القارئ الانتباه لها ومحاولة الكشف عن مقصديتها.

1-3-1 أنواع الإهداء:

يُمكن أن يتبين للقارئ بأنّ الإهداء نابع فقط من مُنتج العمل الإبداعي، لكنّه الأمر ليس كذلك فلهذه العتبة النّصية أنواع متعددة، نجدها كالآتي[1]:

1-3-2 إهداء الكتاب أو الأثر:

وهذا النّوع مرتبط بالنّسخة الأصلية للكتاب، ويمكن إدراجه ضمن الإهداء الخاص، إذ أنّ المؤلف حر في اختيار عبارات الإهداء والمهدى إليه، وغالبا ما يكون من الشخصيات المقربة إليه جدا بدافع القربى أو الصداقة كأن يكون الإهداء موجها إلى الأم أو الأب أو الزوج وربما الأخ، وغالبا ما نقرأ عبارات الإهداء موجهة إلى أحد الأصدقاء المقربين ممن تربطهم علاقة صداقة حميمية أو لذي فضل على المهدي، والدافع من ورائه قد يكون تقربا أو اعترافا بالجميل أو تعبيرا من محبة ومودة.

[1]- يُنظر: سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص88-89-90-91-93-94.

1-3-3 إهداء النّسخة:

أصبح هذا النّوع فناً قائماً بذاته على الرّغم من طبيعته الاختزالية المكثفة، إذ يقوم بوظائف شتى يرشحها لأن يكون جزءا مهما من العتبات النّصية التي يمكن استقراؤها من مختلف الجوانب، ويكون إهداء بخط يد الكاتب نفسه إلى القارئ المعني، وأهم ما يميز هذا النّوع أنّه يشي بوجود علاقة خاصة بين المهدي والمهدى إليه. فالإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، كما أنّه لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته فهي لا تخلو من دلالات تارة جهيرة وتارة أخرى كتومة، فمن خلاله يمكن أن يتبين القارئ بواسطته ملامح الذّات الكاتبة، وهواجس الكتابة وهمومها. فالكاتب بهذا الإهداء يخلق جسر من التّواصل بين النّص والقارئ، فيمكن عدّه الجزيرة النّصية الأولى التي يقف عليها المتلقي فوق أرضيتها لمعرفة قيمة ما يستهلك، كما لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة، إذ يستعمل الكاتب عادة في هذا الإهداء بعض التّفاصيل الديداكتيكية، وبعض الملامح السير الذّاتية كذلك في صوغه لهذا النّص المحيط، ويستغل فضاء هذه الصفحة البيضاء ليضمنها أفكاره الفلسفية أو لمسته الفنية، التي تشكل إحدى العتبات للعبور إلى فضاء النّص. وإن بدا للمتلقي بأنّ الإهداء مستقل عن النّص إلاّ أن ذلك لا ينفي الروابط الجدلية القائمة بين محتوى النّص ومضمون الإهداء، فهو نص مصغر مساعد على فهم محتوى الرواية في بعض أوجهها الخاصة، أو معبر للدخول إلى عالم الكاتب

الحميم بغض النّظر عن عالم الكتابة[1]. ولا شكّ أنّ هذه العتبة النّصية لدى **أحلام مستغانمي** ليست عملية اعتباطية من دون قصد، فالملاحظ في هذه الإهداءات في **ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**، يجد أنّها تحمل رسالة عن الذاكرة الوطنية الجزائرية وعن بعض شخصياتها التي شكّلت رموزاً للمعارضة على القوة الاستعمارية، ولرجال نوفمبر، ولكل شرفاء الأمّة العربية. ولكن لماذا خصّت **أحلام مستغانمي** هؤلاء دون غيرهم؟

1-3-4 تحليل سيميائي لإهداء ذاكرة الجسد:

يمتاز الإهداء لدى الروائية بطابع خاص، صريح مباشر، بسيط وموجز، لغته شاعرية.

إلى مالك حداد..

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لغته.

فاغتالته الصفحة البيضاء.. ومات متأثرا بسرطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأوّل كاتب قرر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً لها.

إلى أبي..

عساه يجد «هناك» من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب.. كتابه.

[1]- يُنظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 199-202-203-204-205.

أحلام

الشّخصيات التي وظفتها **أحلام مستغانمي** في هذا الإهداء حقيقية، فلم تختر شخصية ورقية كبعض الكتاب، ويرى **ج. جنيت** أنّ الإهداء «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)»[1]، فهو بذلك موّجه للأشخاص المميزين المقربين، وهذا هو الحال عند **أحلام مستغانمي** التي وجهت إهداءها إلى والدها و**مالك حداد** الذين جمعهما حب واحد، الوطن وألمهما واحد ألا وهو النّطق بالعربية التي ماتا قهرا عليها، فالأول قال: «اللغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني، وأشد وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط.. وأنا عاجز عن أن أعبر بالفرنسية عما أشعر به بالعربية.. إنّ الفرنسية لمنفاي»[2]، أمّا الثاني (والد الروائية) الذي كان عاجزا عن القراءة بالعربية بحكم أنّ ثقافته فرنسية، وهذا ما صرح به شقيق الروائية[3]، فقد أدرجت شخصيتين لكليهما عجز، أحدهما عاجز عن النّطق بالعربية والآخر عاجز عن الكتابة بها، لذلك حاولت هي بعملها أن تكون منارتهما العربية، كاتبة وقارئة.

قررت الكتابة إعادة إحياء البطل "**خالد بن طوبال**" بطل "**مالك حداد**" في "**رواية رصيف الأزهار لا يجيب**"، من خلال روايتها **ذاكرة الجسد**، ناطقا باللغة العربية ومعبرا عن آلامه بها، وجعلت من هذه الرواية كتاب أبيها مُتمنية أن يجد من

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 93.

[2]– مالك حداد، سأهبك غزالة، ص 2.

[3]– يُنظر: مراد مستغانمي، أحلام مستغانمي.. سيرة حياة، مجلة الاختلاف، ع 3، ماي–أيار، 2003، ص 22–23.

يقرأها له "**هناك**". ولكن الملاحظ أنّها "لم تخصص لبقية الأقارب والأصحاب زاوية في هذه الصفحة البيضاء، هل لعدم أهمتهم عندها؟ أم هناك سبب آخر دفع بها إلى ذلك؟ تقول على لسان شخصيتها **خالد بن طوبال:** «أتصفح الكتاب بسرعة، وكأنّي لا أعرفه. ثم أتذكر شيئا.. وأركض إلى الصفحة الأولى بحثا عن الإهداء، فتقابلني ورقة بيضاء.. دون كلمة واحدة. دون توقيع أو إهداء. فأشعر بنوبة حزن تشلّ يدي، وبرغبة غامضة في البكاء. لمن منّا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟ من منّا أوهمتيه أنّه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب _كما يسكن قلبك_ وأنّه ليس في حاجة إلى إهداء.. نحن لا نكتب إهداء سوى للغرباء وأمّا الذين نحبهم فهم جزء من الكتاب وليسوا في حاجة إلى توقيع في الصفحة الأولى...»[1]، فهي قد جعلت الأقارب والأصدقاء وحتى القراء متغلغلين ضمن البنى النّصية، _جزءا من الكتاب_، فمن هنا يتضح مدى اهتمامها بالقارئ الذي بنته وفق معايير خاصة، ولكن هذا لا يعني أنّ الإهداء الذي خصته للشخصيات التي ذكرتها في إهدائها يجعلهم من الغرباء.

وعليه فالإهداء عندها يمثل «النّاسج الوحيد للعلاقات الحميمية والثقافية والحضارية، بين الكاتب وكل من يصل إليه إهداء الكاتب»[2]. إذ هو يحمل رسالة

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 210.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى الناص)، ص 99.

يأتي «موطدا لمواثيق المودة والاحترام والعرفان وحتى الولاء لما قدمه هؤلاء المهدى إليهم من عون معنوي أو مادي»[1].

1-3-5 تحليل سيميائي لإهداء فوضى الحواس:

جاءت هذه العتبة النّصية بلغة شاعرية بنفس الطريقة التي تجلى بها الإهداء في "ذاكرة الجسد".

إهداء...

إلى محمد بوضياف.. رئيساً وشهيداً.

وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه، فأهدوا إليه قبرا جواره.

وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أوّل نوفمبر، بتلك الدقة المذهلة في اختبار موته، لينام على مقربة من خيبتهما.

من وقتها.. ورجال أوّل نوفمبر قهرا يرحلون.

من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة.

إلى أبي... مرّة أخرى.

أحلام

[1]- المرجع نفسه، ص 94.

الشّخصيات التي وردت في هذا الإهداء تمثل رموز الوطن، فهو يعتبر من إهداء الخواص إذ أنّ أشخاصا معينين لهم صفة خاصة بالنسبة لها، كما أنّها ذكرت الأب بإهداء خاص سواء في هذه الرواية أو في الرواية الأولى وأيضا الثالثة. فهي من خلال هذه الرموز تخاطب الذاكرة الوطنية الجزائرية الاجتماعية، وتبدأ إهداءها لهم بنبرة حزينة لفقدانهم وفقدان أبيها. تقول الرواية: «قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف. كان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب. يدير بيديه اللّتين اخشوشنتا مصنعا بسيطا للآجُر. ويعيش بعيدا عن كل عمل سياسيّ. سوى ذكريات ثورة تنكرت له، وأخبار وطن حذف حكامه اسمه حتى من كتب التّاريخ المدرسية، كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشرارة الأولى للثورة التّحريرية. اللّحظة لم يعد له اسم. مذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التّاريخ". الآن.. في هذا العمر، هو يتعلم المشي من جديد على تراب وطن، لم يمش عليه يوما بحرية ولا بأمان. فقد طاردته فرنسا فوقه أرضا وجوا... فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح "الزعماء الخمسة" أحرارا، حتى أرسل بن بلة وقد أصبح رئيسا، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف.. واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان، حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء، حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأوّل، قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطن، أقسى عليك من أعدائك... فمضى بذلك القدر الهائل من الغياب، كما عاد بهذا القدر الهائل من الحضور. تذكروه هكذا فجأة... وقد شبعوا وانتفخوا، وملأوا جيوبهم وأفرغوا جيوب الجزائر، وانسحبوا، تاركين لنا وطنا مرهونا لدى البنك الدوّلي... الجزائر في حاجة إليك.. أنت الرّجل الذي سينقذها. فقام الرجل فغسل

يديه من طين الآجر، وذاكرته من الحقد... هاهو ذا.. بوضياف... يقول «الجزائر قبل كل شيء» فيوقظ فينا الكبرياء. وتصبح كلماته البسيطة شعارنا... كان علم الجزائر المنصوب على المنبر، وقد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا، جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم. ذلك كان قدر بوضياف مع حزيران الوطن»[1]. فالشّخصيات الوطنية التي خصصت لهم تلك الصفحة البيضاء أيضا جعلت منهم شخصيات فاعلة في المتن الروائي، وهذا ما يدل على ميزتهم الخاصة عندها.

وتقول أيضا: «بمناسبة أول نوفمبر، توقفت أمام قبر بوضياف. غير أنّ قبرا صغيرا، أثار فضولها بتواضعه، ووجدوه على يمينه، ببساطة من يعتذر عن المساحة التي يشغلها هناك، هو إذن.. سليمان عميرات، الرّجل الذي لم تسمع باسمه قبل ذلك اليوم، الذي أفردت له الجرائد صفحاتها، لتنعاه في موته الغريب الموجع، لم تتوقع أن يكون أهدوا إليه قبرا صغيرا في جوار بوضياف، وأنّه منذ ذلك اليوم الذي سقط فيه ميتا بسكتة قلبية، عند أقدام جثمانه، لم يفترقا. انتهى به المشوار هنا.. هو متورط مع الوطن، منخرط في حب الجزائر، حتى الموت... حيث بقي سنوات متّهما بجرم المطالبة بالديمقراطية.. "لو كنت خُيرت بين الجزائر والديمقراطية.. لاخترت الجزائر" وها هو ذا اختار.. الموت قهرا عند أقدام الوطن»[2]، فقد اختارت من عانوا الألم من هذا الوطن، الوطن الذي ماتوا قهرا لأجله وخدموه لآخر نفس لهم. «كانت سيارات الإسعاف العسكرية تغطي لحظتها

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص201-202-203-204-205-280.

[2]- المصدر نفسه، ص 305-306.

على النّشيد الوطني، وتشق الطريق بصفارتها، لتلقي على الأسرة المتحركة جنودا جزائريين سقطوا بسلاح جزائري. بعضهم جرحى، وبعضهم جاؤوا مشوهي الجثث، لينتظروا أهلهم في براد. ولذا نسيت يومها أن تبكي أباها، وراحت تبكي النّظرات الفارغة لجنود لن يدركوا يوما لماذا ماتوا... وطن؟ أي وطن هذا الذي كنّا نحلم أن نموت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده»[1]، عبارات حزينة مليئة بالألم قالتاها في رموز الجزائر الذين ماتوا ظلما وقهرا على الوطن. هذا الإهداء يأخذ صفة نص سير ذاتي مصغر، يحيل على سنوات الثورة وما بعدها، ومعاناة رجال نوفمبر من جراء الظروف الصعبة الناجمة عن الأوضاع السياسية[2]، ومن هنا يخرج الإهداء عن كونه مجرد عبارات بسيطة تُؤْثر ذكر شخصيات دون أخرى إذ أصبح ينال في الدراسات النقدية أهمية توجب على الناقد إعطاء تفسير قد يكشف التوجه الخاص للروائي.

1-3-6 تحليل سيميائية لإهداء عابر سرير:

إهداء

إلى أبي.. دوما.

وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون بأقدارهم دون انحناء، متشبثين بأحلام الخاسرين، وإليك في فتنة عبورك الشّامخ، عبورك الجامح، يوم تعثر بك قدري.. كي تقيم.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 305-306.

[2]- يُنظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص201.

أحلام

خصّت الروائية إهداءها لأبيها وشرفاء الأمّة العربية، في هذه المرة ابتدأت حديثها عن أبيها، وللمرة الثالثة تذكره فهي تؤكد بذلك عن الامتنان والحب الذي تحمله تجاهه، وتعبر عن مدى رغبتها في إيصال أعمالها له. وقد ذكرت الكثير ممّن ضحوا بأنفسهم كالكتاب والصّحفيين، والمثقفين من أجل الوطن فهم من شرفاء الأمة العربية كما ذكرت، لكن من هي الشّخصية التي تَعثر بها قدرها، هل هو أبوها؟، زوجها؟، أخوها أم **مالك حداد**، أم شخصيتها الحبرية التي تتوّجها دور البطولة في كل مرة؟ ويمكنّ اعتبار هوية المهدى إليه المضمرة «**مالك حداد** أو **خالد بن طوبال**» وكلاهما وجه لعملة واحدة، ذلك أنّ شخصية **خالد بن طوبال** التي استثمرتها الروائية في متونها الثلاثة تحت مسميات عدّة ماهي سوى الشخصية الورقية التي ابتكرها مالك حداد في روايته "رصيف الأزهار لم يعد يجيب"، وهكذا يتبين بأنّ الإهداء لدى الروائية "**أحلام مستغانمي**" لا يأخذ بعداً فنياً فحسب، بل يأخذ بعداً جمالياً يمتدّ إلى المحكيات، لتُمارس هذه الأخيرة عبر تقاطعها مع الإهداء سطوتها وتأثيرها على القارئ[1]، الذي يجد نفسه مجبراً على التّماهي مع عبارات الإهداء كما هو حال تعامله مع المتن.

[1]- يُنظر: خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مخطوط دكتوراه (تخصص أدب جزائري)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015-2016، ص 142-143.

1-4 التّصدير:

جرت العادة أن تتموقع العبارات والنّصوص التّوجيهية في صدارة المؤلفات، وقليلا ما ترد بعد عناوين الفصول... كما أنّها تتعدد وتتنوع ما بين شعري، أو تنبيه، أو حكمة، أو خاطرة... وكيفما كان نوعها فإنّها غدت أكثر أهمية من موقعها الهامشي الذي تتمظهر فيه. فهي التي تنظم الوضعية التّلفظية للمؤلف الأدبي، كما تمكن القارئ الحذق من استنتاج رؤية فنية معينة سيتمحور حولها النّص لاحقا، لها سلطتها الرمزية على النّص، طبقا لمضمون القول المأثور: «اختيار المرء قطعة من عقله»... تبدو في شكلها الخارجي مجرد تعابير صماء، إلاّ أنّها في واقع الأمر عبارة عن مقتطفات من نصوص معروفة، يوَظفها المبدع ليخدم بها نصه، فتكون بذلك علاقة هذا النّص التّوجيهي بالنّص المركزي، علاقة الجزء بالكل، لأنّ النّص التّوجيهي يحمل دلالة عامة، في حين النّص المركزي فيُفصل في أبعاد وجوانب ودقائق تلك الجوانب العامة، بطريقة صريحة أو ضمنية. كما أنّها عادة تتصدر الروايات الحساسة والمحرجة، تخفي غير ما تعلن، وتقول عكس ما تقصد، ما يجعل منها _في العمق_ مؤشرا على واقعية الرواية، أو تلميحا ضمنيا إليها. فيه بذلك تنبيه للقارئ على بعض النّقاط العالقة[1]. فهي تعمل عمل التّنبيه والتّوجيه إذ ترشد القارئ إلى دلالات معينة عالقة في النّص الذي بين يديه، والتّصدير هو: «تركيب لغوي يقوم على الاقتباس أو الاستشهاد بنص أو

[1]- يُنظر: عبد الماك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 145-147-157-149.

نصين مستمد من ثقافة معينة أو مصاغ صياغة تتكئ على معطى معين من معطيات تلك الثقافة يتموقع غالبا بين النّص وعنوانه.. أو يسبق المقدمة إن وجدت... مكوناً بذلك عتبة قرائية تسهم في توسيع صياغة العنوان وتربطه بالبناء النّصي»[1]، ويأتي التّصدير على أنواع عدة، منها[2]:

- **تصدير ذاتي:** بمعنى أن يقوم المصدر بإدراج نص من نتاجه الأدبي الخاص.
- **تصدير غيري:** يتخذ من النّصوص الأخرى لأدباء آخرين مجالا لهذا النّوع وهو الأغلب، ويطلق عليه أحد الباحثين بالتّصدير الاقتباسي وهذا ما وظفته **أحلام مستغانمي** في روايتها.
- **تصدير مزدوج:** بأن تتم الإفادة من النّمطين السابقين، بأن توظف نصوص عدة من أقوال أدباء آخرين مع نص للأديب نفسه _شعرا أم نثرا_.
- **التّصدير المتعدد:** غالبا ما يأتي التّصدير مفردا ويدرج في أعلى النّص، ولكن هناك من يلجأ إلى استخدام نصوص عدة في سياق تصديري محدد وغالبا ما يأتي هذا النوع في بداية الكتاب أي قبل مقدمته.

وغالبا ما يلجأ المبدع إلى ذكر اسم المؤلف أو الأديب الذي أخذ منه وعنوان كتابه، إلاّ أنّ هناك من لا يذكر النّص بدون اسم المؤلف. أمّا **أحلام مستغانمي**

[1]– سوسن البياتي، عتبات الكتابة، ص 97.

[2]– يُنظر: المرجع نفسه، ص 98.

فقد قامت بتوظيف **تصدير غيري**، إذ أنّها أخذت من غيرها لتُعزز نصَّها وهذا ما يسمى **بالتّصدير الاقتباسي**

يقول **جيرار جنيت:** «فالتّصدير اقتباس بجدارة»[1]، وذكرت اسم المؤلف الذي أخذت عنه العبارة التّصديرية وهذا ما يدلّ على ثقافتها وسِعة اطلاعها على الثّقافات المختلفة وقد جاءت بعد عتبة الإهداء.

كما أنّها تدلّ على ارتباطها الدلالي بينها وبين النّص بوُجود مشتركات لفظية في سياقها التّصديري، فالرواية جاءت بعنوان **عابر سرير**، والعبارة التّصديرية: «**عابرة سبيل هي الحقيقة.. ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها**» **لإيميل زولا**، فهذه العبارة تُلخص الرواية كما أنّها تربط بين العنوان والنّص تقول في المتن: «أنا الرّجل الذي يحب مطاردة شذى **عابرة سبيل**، تمرّ من دون أن تلتفت. تميتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف. ولهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود من الموسلين، بسبب شهقة الفتحة التي تُعري ظهره، وتسمِّرني أمام مساحة يطلّ منها ضوء عتمتها..»[2]، **إيميل زولا** شبه **الحقيقة بعابرة سبيل** فهي غير مستقرة عند النّاس، فالإمساك بها صعب، وحين الوصول إليها قد لا تبقى ثابتة. والاستشهاد الذي يوظفه الكاتب لخدمة نصه أيضا يُأتى به «لتوسيع الأفق الثّقافي للقارئ»[3]، حتى

---

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 107.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 12.

[3]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص57.

تدفع بالقارئ إلى الاطلاع أولا على متنها وثانيا على متن **إيميل زولا** تكون غايته الربط بينه وبين النّص لكنه يجد نفسه وسع من مجاله الثّقافي والمعرفي.

«تصدير الكتاب/العمل كإقتباس يتموضع.. عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه»[1]، والروائية **أحلام مستغانمي** لم توظف هذا التّصدير فقط، وإنّما ثلاثيتها كثيفة وغنية بالتّعالقات النّصية، استشهادات كانت أو اقتباسات، فغايتها خدمة فنها السّردي، وتوسيع ثقافة القارئ و«لتنشيط أفق انتظار القارئ»[2]، فقد حاولت الروائية أن تعطي القارئ فسحة ثقافية واسعة، حيث تدفع به إلى التّطلع والاطلاع الواسع من أجل التنقيب عن ما قدمته من خلال أعمالها، فهي بذلك تنشط من ذاكرته المُخزنة ومعلوماته القبلية، كما تمنحه فرصة اكتساب رصيد معرفي واسع.

كما أنّها تعمل «كنص واصف شارح للنّص الأصلي»[3]، وتوظفها أيضا لتقدم شرحا ونقدا للمواضيع والأفكار التي تطرحها، ولتثري نصها بالآراء والدلالات التي تبني بها نصها. فحقائق كثيرة أفرزتها **أحلام مستغانمي** في نصوصها الثلاث، عن الوطن الذي تتغير جغرافيته وتضاريسه ليصبح صورة أخرى لسياسييه وساسته، وقطاعه وإقطاعييه، ومن ذلك يتبين أنّ **أحلام**، في رسمها لصورة الوطن، قد تدرجت في خلط ألوانه؛ ففي "**ذاكرة الجسد**"، تجسد في صورة الحبيبة البطلة، وفي "**فوضى الحواس**"، الانعكاس لصورة أبنائه وأخلاقهم، أمّا في "**عابر سرير**"،

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 107.

[2]– المرجع نفسه، ص 108.

[3]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص 115.

فقد تحول إلى مجرد فكرة في الأذهان[1]، إذ أنّها بلورت فكرة الوطن وقدمتها بطرق ثلاث مُدعمة رأيها بحجج ودلائل، مستندة في بعض الأحيان على أقوال غيرها لتصل في الأخير إلى أن تلك الملكة أصبحت مجرد فكرة.

وكل هذا وذاك جسدته أحلام مستغانمي في العتبات النّصية التي أدرجتها في ثلاثيتها (الغلاف، العنوان، اللوحة الفنية، اسم الكاتب، المؤشر الأجناسي، دارالنّشر، المقدمة، الإهداء، التّصدير)، فقد كانت متنوعة وكثيفة بالدلالات والخبايا التي في الظاهر تبدو بشكل لكنها تحمل في طياتها رسائل مشفرة، تستفز بها القارئ لتدفع به إلى البحث وتوسيع معارفه الثقافية، أو أنّها تحتكم في تفسيرها على ثقافته ومكتسباته نتيجة للتنوع الذي تزخر به الثلاثية والذي يدخل في إطار ما يعرف بالتّناص.

[1]- يُنظر: منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة _ الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي_، منشورات ضفاف، دار الأمان الرباط، ط1، 1436هـ-2015م، ص 182-189-212-213-215-218-219-220.

المبحث الثاني: الملامح التّناصية في ثلاثية أحلام مستغانمي

لقد حرصت **أحلام مستغانمي** في نصوص رواياتها، على أن تكون مزيجا من الثقافات المتنوعة إذ جمعت بين الشّعر والسّرد والأمثال الشّعبية وما إلى ذلك من الأنواع الأخرى، وهذا ما يؤكد لنا سعة إطلاعها وموسوعيتها الثقافية، ولكنها لم تنحصر فقط في تلك الدائرة وإنما نجدها قامت بإعادة بلورة روايتها الأولى "**ذاكرة الجسد**" في روايتيها: "**فوضى الحواس**"، "**عابر سرير**"، من خلال إعادة إحياء أبطالها. وإن كان في **ذاكرة الجسد وعابر سرير** البطل ذكرا، إلاّ أنّها قد أعطت البطولة للأنثى في **فوضى الحواس** وهي شخصية في الروايتين السّابقتين فقد أحدثت تفاعلا واسعا بين نصوصها ونصوص أخرى وأيضا مع نصوصها هي ذاتها.

اهتم النّقاد بالتّعالقات النّصية وتفاعل النّصوص من أجل استنباط سمات دلالات جديدة على مستوى البنية العميقة والسّطحية، وبالتالي إدراك موهبة الكاتب على استخدام نّصوص غيره وتفاعله معها سلباً وايجاباً. «إذ لم يعد النّص الأدبي مجرد إبداع ذاتيّ أو بنية فنية مستقلة، كما هو الشّأن في التّصور البنيوي؛ بل إنّ بناءه إنّما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها التّرابط والتّداخل والتّفاعل.

وهذا يفيد أنّ النّص الأدبي غير قائم بذاته، وأنّه لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة»[1]، وهذا ما أدّى إلى ظهور مفهوم جديد ألاّ وهو التّناص Intertextualité، بمعنى أنّ «النّص الأدبي هو كتابة وقراءة في آن»[2]، وعليه فإنّ المؤلف لحظة قراءته لنصوص غيره تتبادر إلى ذهنه أفكار متعددة وعلى أساسها يبني نصه

«ومن خلال هذا التفاعل النّصي ظهر مصطلح Intertextualité: وهي كلمة مركبة من Inter وTextualité، ترجمت إلى العربية بـ "التناص" والتّداخل النّصي أو التّفاعل النّصي وغير ذلك، لقد تنبّه الباحث اللّغوي **فرديناند دو سوسير** إلى الخاصية التّفاعلية للغة حين أثبت أنّ الكلمة لا تكون وحدها، فإنّ الباحث السيميولوجي **ميخائيل باختين** هو أوّل من أكد على الطابع الحواري للنّص الأدبي، وقد استغلت ذلك الباحثة **جوليا كريستيفا** لتجهر بمصطلح التّناص لأول مرة في النّظرية النّقدية الحديثة... وينتج هذا المفهوم عند الباحثة ضمن الإنتاجية النّصية؛ أنّه مرتبط عندها بالنّص المولّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النّصوص وخلقها وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق»[3]، فالمصطلح قد

[1]– عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي _ دراسة نظرية وتطبيقية _، تقديم: محمد العمري، افريقيا الشّرق، المغرب، دط، 2007، ص 9.

[2]– منذر عياش، الكتابة الثانية _ فاتحة المتعة_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص5.

[3]– عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 18–19.

انتقل من باحث إلى باحث إلى أن استقر على مصطلح التناص، الذي هو عبارة عن نص نشأ عن نصوص أخرى سابقة أو لاحقة.

ولقد أشرنا سابقا إلى ما قام به **جيرار جنيت** من خلال مراجعته لمصطلح **التناص** ضمن دراسته للشعرية وعنده نجدها متصلة بالمتعاليات النصية، وهذا ما «مكّن جيرار جنيت من تطوير نظرية التناص وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها. وهذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل للتّناص وهو المتعاليات النّصية: لأنه يتيح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التفاعل النّصي»[1]، التي تكشف تعالق الأفكار والتوجهات فيما بينها وتنعكس في مختلف النّصوص سواء بطريقة ظاهرة أو خفية.

أولا: مفهوم التناص

1-1 عند الغرب:

حسب جوليا كرستيفا «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى»[2]، فهو عبارة عن مجموع أفكار وحوارات متداخلة تشكل نسيجا من البنى النّصية. تُعرف عن طريق القراءة والبحث الدقيق، وهي لا تقلل من أهمية النّص السّابق ولا النّص الجديد. وقد

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي _ النّص والسياق _، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 23.

[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنوية إلى التّشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 318.

اقترح **جنيني** تعريفا للتّناص: «عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى»[1]، وبالتالي فإنّ النّص الثاني هو من يقوم بالاقتباس من النّص الأول. وتوجد تعاريف لباحثين كُثر لهذا المصطلح لما له من أهمية في دراسة النّص الأدبي، فهذه المقولة أصبحت نظرية في النّقد المعاصر الغربي، وقد طال قضايا عديدة في العمل الأدبي.

1-2 عند العرب:

بالرجوع إلى التّراث العربي القديم نجد أنّ مصطلح التّناص كوجود اصطلاحي معاصر لم يتم توظيفه في المؤلفات العربية، ولكن هذا لا ينفي اشتغال العرب على مفاهيم مقاربة له مثل ما يعرف بالسّرقات الأدبية، الاقتباس، التّضمين، ويقول **عبد المالك مرتاض:** «إنا بدون العودة إلى التراث النّقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة، وسواها أيضا كثير لا يتأتى لنا أن نُسهم في إنتاج نظرية قائمة على التّحاور، والتّطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية»[2]. ففي دراستنا للجديد لا ننسى القديم لأنّه قد يكون هناك امتداد لقضايا معينة تتطلب إعادة البحث والدراسة كما هو حال التّعامل النّقدي مع التّناص، يقول **حافظ صبري:** «التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها بعض البذور.. الهامة في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النّقدية المعاصرة

[1]- سعد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، (مخطوط دكتوراه دولة)، جامعة الجزائر، 1998، ص50.

[2]- عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية، 1991، ص 84.

في سعيها الدائب؛ لتأسيس نظرية أدبية حديثة»[1]، وهذا النّموذج من المواقف المؤيدة للامتداد التّكويني لمفهوم التّناص في التّاريخ النّقدي العربي والذي يصب تقريبا في نفس المضمار للمقربات النّقدية المعاصرة. ولكن يوجد من عارض فكرة مقابلة التّناص بالسّرقات الأدبية وغيرها، كما هناك ممن قال بأنّ هذا المصطلح في بداياته لم تكن له هذه التّسمية ولم يكتمل، إلاّ أنّه مع تطور الدراسات الغربية عاد كمقولة قائمة بذاتها لها أسس وقواعد. وقد تعددت المصطلحات والمسميات لمصطلح واحد (التّناص) في السّاحة النّقدية العربية، بعدما انتقل من ساحته الأصلية الغربية عن طريق التّأثير إلى السّاحة العربية، يقول **محمد مفتاح** يقول: «التّناص هو تعالق _الدخول في علاقة_ نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»[2]؛ أي دخول النّص الجديد مع النّص القديم، في مختلف المواضيع والعلاقات والقوانين. وقد قدم له مجموعة من التّعاريف:

– فسيفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضا بنائه، ومع مقاصده.

– محول لها بتمطيطها أوتكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

---

[1]– رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، دط، 2006، ص 257.

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري _ استراتيجية التناص_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1992، ص 121.

ومعنى هذا أنّ التناص هو تعالق نصوص بكيفيات مختلفة. ونجد أن للتناص نوعين أساسيين تمثلا في:

– المحاكاة السّاخرة (النّقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

– المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتّناص[1]. فالنّصوص الحديثة قد تحمل نسخاً لنصوص سابقة أُعيد وفقا للظرف الابداعي الراهن.

أمّا **سعيد يقطين** فيقول: "النّص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدودة"[2]، مهما كانت الجماعة المنتجة لهذا النّص سواء فرد أو جماعة، إلا أنّها تكون متأثرة ببنيات ثقافية واجتماعية محدودة.

كما عرّفه **محمود جابر عباس:** «اعتماد نص من النّصوص على غيره من النّصوص النّثرية أو الشّعرية القديمة أو المعاصرة الشّفهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصّيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية

[1]– يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري _ استراتيجية التناص_، ص 121.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي (النّص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 32.

والأسلوبية بين النّصين»[1]، فاعتماد النّصوص على مقتطفات من الشعر مثلا أو النثر..، تشكل مع النّص الذي تَبَناها نسيجاً متماسكاً وبنياته متكاملة كأنّ تلك الاقتباسات من إنتاج المؤلف نفسه. فقد أتى بها لخدمة نصه.

لقد تعددت وتنوعت التّعاريف والمصطلحات لمقولة التّناص، وقد استفاد العرب ممّا قدمه الغرب من نظريات ومناهج وغير ذلك، ولكن هذا لا يعدّ نقصا في الموروث العربي، إلاّ أنّه من الجيد الاستفادة من كل ما هو جديد ومستحدث، وفي نفس الوقت ينبغي عدم الإغفال عن التّراث النّقدي العربي، والعودة إليه من أجل إعادة تأسيس نظريات نقدية مكتملة بقواعد وأسس تخدم النّص الأدبي العربي وترقى به إلى ميدان التّطبيق والممارسة. «التّناص في اشتغاله النّقدي كان يراهن على إعادة بناء النّص اعتمادا على النّصوص السّابقة واللاحقة التي تفاعل معها، فإنّ حقيقته إنّما تكمن في وظائفه النّقدية وآلياته المختلفة التي قد تسعف الدّارس في التّمييز بين النّصوص المتفاعلة والمتحاورة.. ومن الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التّناص في النّظرية النّقدية الحديثة هي الوظيفة التّحويلية والدلالية؛ إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها»[2]. والملاحظ أنّ الأدب، شعرا كان أو نثرا، فإننا نجده ملئ بهذا النّوع من التّناص فهو وسيلة للتأثير والتأثر بين الحضارات الإنسانية وتفاعلها.

---

[1]– محمود جابر عباس، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النّقد، ج 64، نادي جدة الأدبي، شوال 1423، ج 46، م 12، ص 266.

[2]– عبد القادر البقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 23–24.

وبعد الاطلاع على نصوص الثلاثية **لأحلام مستغانمي**، نجد التّعالقات النّصية بين نصوصها ونصوص أخرى؛ فمن البداية نجد هذا النّوع فإذا لاحظنا الإهداء في **ذاكرة الجسد** «إلى مالك حداد... ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لغته»[1]، فهي من خلال هذا المقطع تدفع بالقارئ إلى البحث في السبب الرئيسي وراء اختيارها لهذا الروائي بالذّات، وليس أحدا آخر. وفي قولها على لسان الشخصية **خالد:** «كان سي الطاهر يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب. ويعرف كيف يتكلم، ويعرف كيف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيراً مختلفاً لملامحه كلّ مرة»[2]. ولتوضح الصّورة بشكل أدق نقلت قول **مالك حداد:** «إنّ الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع.. وقليل من النّاس أولئك الذين مازالو يتقنون وضع الفواصل والنّقاط في كلامهم»[3]، ثم نجد: «خالد.. قل شيئا.. لماذا لا تجيب؟ قلت لك بشيء من السّخرية المرّة: لأنّ **رصيف الأزهار لم يعد يجيب**.. هل تعني أنّك لم تعد تحبني؟... لا أعني شيئا بالتّحديد.. إنّه عنوان لرواية للكاتب نفسه»[4]، لتؤكد على عنوان الرواية **لمالك حداد** وترجع لتقول: «ماذا ستهدي لي؟ إنّها مفاجئة.. لنفترض أنني سأهبك غزالة. قلت مدهوشة: إنّه عنوان كتاب! قلت: أدري.. لأنني سأهبك كتاباً. عندما نحب فتاة نهبها اسمنا. عندما نحب امرأة نهبها طفلا. وعندما نحب

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص5.

[2]– المصدر نفسه، ص28.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 28.

[4]– المصدر نفسه، ص 357.

كاتبة.. نهبها كتاباً. سأكتب من أجلك رواية»[1]، ولكنها بعدها قالت: «يحزنني ألاّ أهبك غزالة. الغزلان لا تكون غزلانا إلاّ عندما تكون حية «ولم يبق لي ما يمكن أن أهدي لك اليوم»»[2]، «الأصفار تدور حول نفسها»[3]. ولكن التّركيز على رواية «رصيف الأزهار لم يعد يجيب» ليس فقط في الرواية الأولى وإنّما أيضا نجدها وظفتها في **عابر سرير**؛ في قول البطل **زيان:** «أمّا زال اسمك خالد؟.. أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد «رصيف الأزهار لم يعد يجيب»، فأجاب: ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد بن طوبال، إنّما علمه بها. كان عليه ألاّ يدري، غير أنّ خالد في كل الروايات يدري»[4]، فالتّناص بيّن واضح، فقد تمّ ذكر عبارات فاعلة من رواية **مالك حداد** في ذاكرة الجسد وعابر سرير، ليظهر تّأثر الروائية الكبير بتلك الرواية.

فمن خلال الثلاثية نجد حضورا قويا لاسم الروائي **مالك حداد**، ولبطله **خالد بن طوبال** والروائية في مقدمة ذاكرة الجسد صرّحت بأنّها استعارت هذا البطل لتجعله ناطقا باللغة العربية بعدما كان ناطقا بالفرنسية عند مالك حداد، وقيامها بهذا الفعل من أجل تحقيق حلم الروائي الذي مات حسرة على التّعبير باللغة العربية، إذ جعلت **خالد** يعبر عن أحلامه الوطنية والقومية بالعربية، فقد قامت بإعادة إحياء عمل **مالك حداد** مع إحداث بعض التّغييرات التي خدمت رواياتها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 356.

[2]- المصدر نفسه، ص 367.

[3]- المصدر نفسه، ص 293.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 126-127.

هنالك من يرى أنّ ثلاثية **أحلام مستغانمي** تعالقت مع نصوص روائية عديدة منها: نص "**ذاكرة الجسد**" مع نص "**وليمة لأعشاب البحر**" **لحيدر حيدر**، وأيضا مع نص "**حفلة القنبلة**" **للكاتب الانجليزي غراهام غرين**، وتعالق نص "**عابر سرير**" مع نص "**توأما نجمة**" **لكاتب ياسين**، وتعالق نصيّ بين نصوص الثلاثية وبعض أشعار "**نزار قباني**" ومقالاته، وأيضا مع أقوال وأحداث كثيرة قرأت عنها **أحلام**[1].

وبالإضافة إلى هذه التّعالقات النّصية نجد أنّها قد وظفت أيضا: «أقوال فلاسفة، أمثال شعبية، أبيات شعرية، سياسية، فكرة لروائيين أو لفنانين، وآخرين تتذكر كلامهم ولا تتذكر أسماءهم»، فقد بنت عليهم متنها حتى تحقق بذلك الصورة الكاملة التي تبتغي إيصالها للقارئ بالإضافة إلىتدعم نصوصها وخدمة أفكارها المتبناة، فهي هنا تستوجب على القارئ تطوير قراءته وتعميقها للخوض في غمار ما هو مخفيّ. ف «النّص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية فنية أخرى»[2]، إذ أنّ النتاج الفني لأي كاتب تكون له قاعدة ثقافية مُكتسبة وهذا ما ألفيناه عند الروائية **أحلام مستغانمي**.

[1]- يُنظر: منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة، ص 68-70-72-79-84.

[2]- عزيز شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1993، ص 201.

تقول الرواية في **ذاكرة الجسد:** «يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلمه النّطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت»[1]، وهذا القول يعود للشاعر الداغستاني «رسول حمزاتوف»: «إنّ الإنسان في حاجة إلى عامين ليتعلم الكلام، وإلى ستين عاما ليتعلم الصمت»[2]، فقد استخدمت المقولتين بأسلوب فنيّ يخدم مكان توظيفها كأنهما جزء لا يتجزأ من تلك الفكرة. «إذا كنت عاجزا عن قتل من تدّعي كراهيته، فلا تقل إنّك تكرهه: أنت تعهّر هذه الكلمة!»[3]، حيث استغلت قول **مونتيرلان** لتُدعم فكرتها، وذلك حينما كان يفكر البطل في طريقة ينتقم بها منها: «دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنّه كان لابد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا»[4]، «الذين قالوا الجبال وحدها لا تلتقي.. أخطأوا. الجبال لا تلتقي إلاّ في الزلازل والهزات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصافح، وإنّما تتحول إلى تراب واحد»[5]، لم تستفد فقط من الجوانب الإبداعية لتقوي آراءها وإنما جعلت من الطبيعة ملاذا لها ليصف البطل مدى شوقه لحبيبته التي لم يكن يدري موعد لقائها قريب أم بعيد.

واستندت أيضا إلى قول « **جاك بريل** » ليؤكد على نار الحب التي سكنت قلبه: «هناك أراضي محروقة تمنحك من القمح ما لا يمنحك نيسان في أوج

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27.

[2]– رابطة أدباء الشام، محمد فاروق الإمام، الشاعر الداغستاني الشّهير حمزاتوف.
http://www.odabasham.net/show.php?sid=39038

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 44.

[4]– المصدر نفسه، ص 44.

[5]– المصدر نفسه، ص 89.

عطائه»[1]، بالرغم من أنّ النّار تأكل الأخضر واليابس إلا أنّ نار قلبه كلما أحرقته كلما زاد شوقه وتعلقه بها، حيث قال عنها: «يا امرأة تحترف الحرائق»[2]، وواصل وصفه لحبه مستندا على أقوال شعبية وأحيانا كلمات شعرية كقول **نزار قباني**: «كيف يمكنني أن أهادن زلزالا أو طوفانا.. أو غابة افريقية مشتعلة»[3]، فقد رأت في الظواهر الطبيعية ما يعبر عن المشاعر التي تختلج قلب البطل.

حينما تكلمت البطلة باللغة العربية، لم يجد ما يعبر عن سعادته بذلك سوى مطلع قصيدة **السيّاب**:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»[4]، وقال: «وككل مرّة أفاجئك فيها ببيت، أو بمقولة ما باللغة العربية... أنا لم أفعل شيئا عزيزتي سوى القراءة. ثروة الآخرين تعدّ بالأوراق النّقدية، وثروتي بعناوين الكتب»[5]، فمن خلال التّوظيف الأدبي الذي نلمسه في نصوص **أحلام مستغانمي** أقل ما يمكن أن يقال عنه أنّها ذات ثقافة واسعة ومتنوعة. قالت أم **الفيلسوف نيتشه** الذي وقع صريع قبلة، والذي قالت أمّه يوما: «لم تترك هذه المرأة أمام ابني سوى اختيار من بين ثلاثة: إمّا أن يتزوجها..

---

[1]- المصدر نفسه، ص 90.

[2]- المصدر نفسه، ، ص 90.

[3]- موقع عازف الرومانسية: http://romansy.ucoz.com/index/0-54.

[4]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 150.

[5]- المصدر نفسه، ص 150.

أو ينتحر.. أو يصبح مجنونا!»[1]، وقد تذكر **خالد بن طوبال** هذا القول حينما وصل إلى حد الجنون جراء غياب حبيبته: «كيف حدث هذا؟ وما الذي أوصلني إلى هذا الجنون؟، ثم تساءل: هل القبلة المسروقة هي التي أوصلته إلى هذا الحد من الجنون؟»[2] تتوالى الأقوال والأفكار عند **أحلام مستغانمي**، تبني على أساسها نصوصا وأفكارا، إذ في كل موقف أو حدث يتم استحضار لقول أو ما يمكن أن يعبر عن تلك الواقعة.

تذكرت البطلة مقولة **لأوسكار وايلد**: «ثمة مصيبتان في الحياة: الأولى أن لا تحصل على ما تريده.. والثانية أن تحصل عليه!»[3]، وثم قالت: «أتساءل أي المصيبتين تراه هذا الرجل؟ وماذا لو عاد ليكون مصيبتي الثانية، بعدما كان مصيبتي الأولى»[4]، فقد استندت على قول **وايلد** ليكون قاعدة لفكرتها وتفسيرا لها للقارئ. «كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء، تقول (لا) كلما قال (أريد)»[5]، فحالتها العشقية التي كانت تغمرها حينما ذهبت لبيت الشاطئ، الشاطئ، حفزت ذاكرتها بتذكرها لقول بودلير الذي منعها من النّوم، وعلى أساسه بَنت قولها: «يا كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها نعم.. يا كل الكون.. من نقل إليك خبر نعم.. أيّتها الأسرّة.. التي تنتظر في مدن نعم

---

[1]– المصدر نفسه، ص 173.

[2]– المصدر نفسه ، ص 172.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 153.

[4]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 129.

[5]– المصدر نفسه، ص 214.

متعتها»[1]، فمن خلال القولين نسجت لنفسها كلمة (نعم) التي تخدم الحالة التي كانت تعيشها، سأل البطل في راوية "**فوضى الحواس**"، لماذا تبقى مع زوجها وهي تعشق آخر؟ في هذا الموقف تذكرت قول **لأندريه جيد:** «من السّهل أن تعرف كيف تتحرر ولكن من الصعب أن تكون حراً»[2]، ففي لحظة السّؤال وجدت له جواباً مقنعاً لسؤاله. قال **زيان** في "**عابر سرير**": «كي تبحر لا بدّ أن يكون لك مرفأ تبحر نحوه، ولا وجهة لي. حتى الرسم توقفت عن ممارسته منذ سنتين»[3]، فهنا تذكر مقولة للرسام **بيكاسو:** «أن تعود إلى الرسم أي أن تعود إلى الحب»[4]، حيث تمّ الإعتماد على تلك المقولة من أجل بلورة الفكرة وتحقيق الدلالة المرجوة.

فأحلام مستغانمي جعلت من نصها نسيجا محكم البناء من خلال أقوال لأدباء وفلاسفة وفنانين وشعراء، إذ قامت بتركيبها بطريقة جمالية فنية قدمت من خلالها عناصر فاعلة متكاملة، فالقارئ حينما يراها يحسّ بأنّها جزء لا يتجزأ منه، وهذا ما يؤكد موهبتها الفنية وقدرتها الإبداعية. ولم تقتر على ذلك فقط وإنما اعتمدت أيضا على توظيفات من دون أن تذكر اسمها، كانبهارها برسام مجهول لا تتذكر اسمه: «الرسام المجهول الذي لم أعد أذكر اسمه، والذي شنق نفسه، بعدما علّق في سقف غرفته، لوحة المرأة التي أحبها والتي قضى أياما في رسمها..»[5]، وحين قَبّل

---

[1]- المصدر نفسه، ص 214-215.

[2]- المصدر نفسه، ص 267.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 95.

[4]- المصدر نفسه، ص 96.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 133.

قَبّل البطل البطلة قبلتهما الأولى، التي لم يشعر بعدها بأي ذنب **لسي الطاهر** والدها، لكنّه تذكر قولا لم يتذكر صاحبه: «النّدم هو الخطأ الثاني الذي نقترفه»[1]، وقالت الروائية في رواية **فوضى الحواس**: «لماذا لا تكتب؟ فأجاب ساخرا "لأنّ أبطالي في حاجة إليّ.. إنّهم لا يملكون غيري على وجه الأرض»[2]، فهي تُشبّه ذاتها الكاتبة بذلك الكاتب، وتبني أفكارها على هذه المقولات.

تَذكر الراوي حادثة شنق مناضل لم يذكر اسمه، فسئل قبل إعدامه: «هل لديك ما تقوله قبل الموت؟ فأجاب جلاده «يكفيني فخرا أن أموت وقدماي فوق رؤوسكم»[3]، فالصحفيّ **خالد** في إحدى زياراته لبطل "**ذاكرة الجسد**" في المستشفى، وجده لا يستطيع الجلوس لاستقباله، بسبب استلقائه على ظهره ووجود ذراعه الوحيدة موصولة إلى أنبوب مصل دواء. هنا تذكر حكاية **ميكيل أنجلو**، يقول: «في هذا الوضع تماما رسم ميكيل أنجلو سقف كنيسة (كابيلا سيستينا). ظل هكذا يرسم وهو ممدد عاريا على السّقالة لعدة أشهر ويده اليمنى مرفوعة إلى السقف.. وكان لأوجاع جسده يقول: «أعيش في الجحيم.. وأرسم لوحة»»[4]، فأغلب المواقف في الثلاثية عند **أحلام** تستدعي حكاية ما أو قصة معينة أو ربما قولا سواء كان معروفا صاحبه أم أنّها لا تذكره، ولكن كل هذا وذاك لم يكن للحشو أو لإبراز

---

[1]– المصدر نفسه، ص 165.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 229.

[3]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 145.

[4]– المصدر نفسه، ص 145.

مخزونها الثقافي وإنّما وُظف لهدف أساسي تمثل في تأسيس قاعدة ثقافية متنوعة متينة، تفيد بها قارئها.

والملاحظ على تلك التّوظيفات الخارجية أنّها لم تؤثر على البناء الكليّ للنّص بقدر ما خدمته، حيث استخدمتها بطريقة جمالية هادفة، وبقيت محافظة على وحدة الموضوع لعملها الإبداعي، نجدها أيضا استشهدت بأسماء مشاهير لفنانين، وأدباء، وشعراء.. يقول البطل في "**ذاكرة الجسد**": «لا يمكن أن تكون علاقة الكاتب بملهمه مبسطة إلى هذا الحدّ. إنّ الكاتب لا شيء دون أن يلهمه.. إنّه مدين له بشيء.. قاطعتني.. مدين له بماذا؟... إنّ ما كتبه «أراغون» عن عيني إلزا اللتان ستشيخان وتذبلان.. وما كتبه نزار قباني عن ضفائر بلقيس أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيَض يتساقط.. وما رسمه «ليوناردو دافنشي» في ابتسامة واحدة للجوكاندا لم يأخذ قيمته في ابتسامة ساذجة للموناليزا... بالإضافة إلى روايات أغاثا كريستي، التي حوت 60 جريمة. وتساءل الراوي وهو يفكر في لوحته الجديدة التي كان يوشك أن يرسمها قائلا: ألم يقض (شاغال) خمس عشرة سنة في رسم إحدى لوحاته..؟»[1]. ولتثبت سعة اطلاعها على الفن والفنانين تقول: «لقد قرأت حياة فان غوغ.. دولاكروا.. غوغان.. دالي.. سيزان.. بيكاسو وآخرين كثير لم يبلغوا هذه الشهرة. أنا لا أتعب من قراءة سيرة الرّسامين»[2]. شبه البطل صديقه زياد بـ: «كان زياد يشبه المدن التي مرّ بها. فيه

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 116-122.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

شيء من غزة، من عمّان.. من بيروت وموسكو.. ومن الجزائر وأثينا. كان يشبه كل من أحب. فيه شيء من بوشكين، من السّياب.. من الحلاج، من ميشيما.. من غسان كنفاني.. ومن لوركا وتيودوراكيس.»[1]، فزياد في النّهاية لم يكن يعرف كلّ ثنايا ذاكرتي. «ولم يكن زار تلك المدينة التي تعرف وحدها سرّ الجسور.. تذكرت حين ذاك رساما يابانيا معاصرا، قرأت يوما أنّه قضى عدة سنوات وهو لا يرسم سوى الأعشاب. وعندما سئل مرة لماذا الأعشاب دائما.. قال: «يوم رسمت العشب فهمت الحقل.. ويوم فهمت الحقل أدركت سرّ العالم»... كان على حق. لكلّ مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم.. عالمه. همنغواي فهم العالم يوم فهم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، هنري ميلر يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة. وفان غوغ.. تراه فهم حقارة العالم وساديته»[2]، «هل تفيد رسائل الحب عندما تأتي متأخرة عن الحب؟ ألم يحب سلفادور دالي وبول إيلور المرأة نفسها؟»[3]، فقد شبّه العلاقة بين حياة والبطل وزياد بعلاقة **سلفادور** و**إيلوار** وحبهما لامرأة واحدة. «كان بي فضول لاكتشفها، مستفيدة من جهل هذا الرجل لتلك المقولة الجميلة **لرولان بارت** "على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته... ومكتبته!" استدرجتني كثرة كتبها إلى إلقاء نظرة على عناوينها. وكأنني أطالع أخيرا هذا الرجل الذي استفاد من انشغالي بها لينسحب قائلا: أتوقع أن لا تفتقديني كثيرا.. لو أنا ذهبت لأعدّ لك قهوة ! ضحكت.. أجبته:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 183.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 195-196.

[3]- المصدر نفسه، ص 205.

طبعا لا.. لا يمكن إلاّ أن تقربنا!... بينها كتاب "أزهار الشّر" لبودلير و"المركب الثمل" لرامبو.. وآخر لجان كوكتو وشعراء آخرين. كنت أتصفح بعضها بفضول، عندما وقعت على كتاب لهنري ميشو "أعمدة الزاوية". وهو كتاب لم يحدث أن قرأته أو سمعت به، رغم أنني أحببت في زمن بعيد هذا الشّاعر..»[1]، فقد وصفت الروائية مكتبة بطلها بدقة، وعددت أسماء الكتب الموجودة فيها. «أود لو كانت لي يدا النّحات الشّهير رودان وموهبته، كي أخلد عاشقين، توقف بهما الزمن إلى الأبد في لحظة شغف، وهما منشغلان عن العالم، ومنصهران في قبلة حجر.

لو كانت لي قدرة بروست في رائعته «البحث عن الزمن الضائع» على كتابة عشرين صفحة في وصف قبلة واحدة لا أكثر»[2]، فقد تمنت أن تكون لها يدا النحات **رودان**، وقدرة **بروست** في الكتابة. «كنت أتمنى لو أراها بعيني بورخيس عندما يرى بوينوس آيرس بعينين فاقدتي البصر. عساني أحبها دون ذاكرة بصرية... وأنا جئتها بأعراض عشقية، وكلمات إسخيليوس في مواجهة أثينا: «يا سيدتي... تخلي قليلا عن الآلهة. وأعطيني شيئا من شقائك العظيم..» وهل أكثر شقاء من عاشق قسنطينة»[3]. كل هذه الاستشهادات بأسماء المشاهير دليل على الانفتاح الثّقافي الذي يساعد الروائية في إنتاج نصوص ذات دلالات ورموز تحمل أفكارا معينة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 149-145.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 159.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 275-276.

يقول **محمد برادة:** «لا وجود لوصفة جاهزة تحقق صفة الحداثة للرواية، وإنّما هي رهان مفتوح، يتجدد ضمن سياقات متداولة»[1]، فالرواية عالم منفتح على الآخر تستقطب كل ما يضمن بناءها، ويجعلها متجددة ضمن سياقات متداولة.

يستطيع الكاتب بناء نصه من خلال اطلاعه على نصوص غيره، أو البحث في مواضيع تقارب الفكرة التي تجول ذهنه، فمن خلال قراءاته المتعددة والبحث المستمر يستطيع إعادة صياغة فكرته بطريقته الخاصة معتمدا في ذلك على لغته الخاصة، وليثري نصه يستعين بأبيات شعرية، أقوال شعبية، حكمة، كلمات لأسماء مشهورة كتاب أو فنانين مثلا؛ بمعنى نصه يكون مكثفا من ناحية الدّلالة والأفكار المتبناة، فيجمع كل تلك العناصر ويصبها في القالب الذي يراه مناسباً لشخصيته فكل كاتب له طريقته في الكتابة، وبالتالي يتكون لديه في الأخير نص أدبيّ كامل ومتناسق، بدأ بفكرة وانتهى إلى عمل أدبي جاهز.

بالإضافة إلى الايداعات التي تمّ ذكر اسم صاحبها أو لم يتم ذكره، والاستشهادات، نجد أنّ **أحلام مستغانمي** وظفت مجموعة من التّضمينات أو المصاحبات النّصية التي أدخلتها في بنية نصوصها. كان للمثل الشعبيّ نصيب في الثلاثية؛ «الطّير الحر مينحكمش، وإذا تحكم.. ما يتخبطش»[2]. «أذكر أنّ خبرا صغيرا انفرد بي وقتها وغطى على بقية الأخبار. فقد مات الشّاعر اللبناني خليل حاوي منتحرا بطلقات نارية، احتجاجا على اجتياح إسرائيل للجنوب الذي كان جنوبه وحده، والذي رفض أن يتقاسم هواءه مع إسرائيل... كان قديما يقول:

[1]– محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، مصر 2008، ص 84.
[2]– المصدر نفسه، ص 214.

«الشّعراء فراشات تموت في الصيف» كان وقتها مولعا بالروائي الياباني « ميشيما» الذي مات منتحرا أيضا بطريقة أخرى احتجاجا على خيبة أخرى.. تراه قالها من وحيّ أحد عناوين ميشيما: «الموت في الصيف»... ماذا لو كان الشّعراء يقلد بعضهم بعضا في الموت أيضا؟.. لقد انتحر همنغواي أيضا صيف 1961 تاركاً خلفه مسوّدة روايته الأخيرة "الصيف الأخير" فأيّ العلاقة بين الصّيف وبين كل هؤلاء الروائيين والشّعراء الذين لم يتلاقوا؟»[1]، فالبطل كان يتذكر شهر حزيران وألمه وتشاؤمه منه، وألم الفقدان الذي كان يحس به في ذلك الشّهر بالذّات. وقد استرسلت الأحداث في رواية "**فوضى الحواس**" من خلال معارضتها لحرب الخليج، «خلال تلك الفترة لم تفارقني فكرة الانتحار. لو لم يمنعن من تحقيقها سوى فجيعة أمي بموتي. في الواقع كنت أبحث عن موت "استعراض" كبير لا يشبه في شيء بندقية الصّيد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي، رصاصة على جبينه في 7حزيران 1982 احتجاجا على اجتياح إسرائيل للبنان، على مرأى من كل الإخوان والجيران العرب، بعد أن قال لأصدقائه «أين هذه الأمّة؟ من العار أن أقول أنا عربيّ أمام هذا التّفرج المخزيّ». كنت أريد لي انتحاراً على قدر فجيعتي، شبيهاً بانتحار الكاتب الياباني ميشيما... بعد أن قرر الانتحار، احتجاجاً على خروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا، وضياع شخصيتها القومية أمام الغزو الغربيّ»[2]، فهي تختار من الشّخصيات التي عاشت أحداثاً مشابهة للحدث الذي تناقشه في رواياتها وتدخله في مضمون نصها حتى تكمل الصّورة

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 230-231-232.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 109.

التي تبغي ايصالها للقارئ. وفي رواية "**عابر سرير**": «في مارس 1942، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المتشرد، شراؤها. وعندما سُئل أثناء التّحقيق: «أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها؟ أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: لا، بل أعرف قيمتها»[1]، فالراوي تذكر هذه القصة بعدما أحس أنّه سرق الصورة _التي نال عليها جائزة العام في مسابقة "فيزا الصورة" في فرنسا_ من فك الموت، فقد كلفته تلك الصورة بغض النّظر عن قيمتها عطبا في ذراعه الأيسر.

«الأدب عندما يقول لنا شيئا فإنه يقول لنا شيئا آخر»[2]، **فأحلام مستغانمي** قامت بتوظيف هذه الأحداث الواحدة تلوى الأخرى لتقول أشياء كثيرة للمتلقي. «أقف قبالة مجموعة الجسور: غريب هو الأثر الذي يتركه في النّفس وقع هذا السلم اللّوني دورة النّور بين لوحة وأخرى تعطيك إحساساً أنّك ترافق الجسر في دورة نهاره، مع أنّ الألوان لا تتغير. إنّها هي ذاتها. قالت: لأنّه تعلم الاختزال اللّوني من أيام الحاجة. في البدء لم يكن لديه مال، فاقتصد في الألوان. لم يكن لديه ما يكفي لثلاثة ألوان أو أربعة، فرسم بألوانه جسرا. فواصلت المرأة: لجميع الرّسامين بدايات متقشفة بيكاسو في أوّل هجرته إلى فرنسا رسم لوحات غلب عليها اللون الأزرق، ورأى النّقاد سبباً واحداً لمرحلته الزرقاء تلك: إنّ فقر المهاجر الجديد منعه من شراء ألوان أخرى وحدد خياره. فان غوغ رسم أكثر لوحة لحقول

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 25.

[2]– عزيز شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 141.

الشمس لأنه لم يكن في حوزته سوى اللون الأصفر»[1]، فالكاتبة أرادت أن تُشَبّه بدايات بطلها **زيان** ببدايات **بيبكاسو** و**فان غوغ**، حيث أكّدت أنّ كل رسام بداياته تكون صعبة، ولكن هذه الحالة المادية المزرية لم تمنعهم من تقديم فنهم بطريقة جمالية ومبدعة، فالكاتبة تصرح بثقافتها الواسعة «كنت سأبدي لهذه المرأة إعجابي بثقافتها»[2]، كما أنّها بثقافتها هذه خدمت نصها وقدّمت بطلها الرّسام بصورة عالمية.

في ثلاثية **أحلام مستغانمي** نجد الكثير من الايداعات والاستشهادات والتّضمينات وهي أنواع تدخل تحت مقولة التناص، لم نذكرها كلها وإنّما البعض منها فقط. الروائية استندت إلى هذه الأنواع من ذكر لأقوال فنانين وشعراء وكتّاب وحتى أنّها ذكرت أسماء لشخصيات مشهورة، وبنت على أفكارهم وأحداثهم معتقداتها وطرحت أحداثها بشكل متناسق مع ما وظفته من الخارج فالملاحظ لذلك يرى أنّها جزء لا يتجزأ من النّصوص الثلاثة، بمعنى أنّها حافظت على البناء العام للعمل الأدبيّ، كما أنّ هذا الفعل الذي قامت به دليل على سعة ثقافتها وقدرتها الفنية في تركيبها مع مقولاتها دون الاحساس بأي خلل في التّركيب.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 50.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 50.

خلاصة:

فأحلام مستغانمي أثبتت موهبتها الفنية والكتابية في قول ما تشاء لحظة تريد، ونقل الدّلالات بطريقة ضمنية أو صريحة بشكل يستفز القارئ في البحث والتّنقيب عن ما وراء السّطور وعن السبب الرئيسي لهذا التّوظيف، غايتها الأساسية القارئ لا أحد غيره.

فالأهمية التي أصبح النّقد المعاصر يوليها للمتلقي حفزت المناهج على إعطائه مساحة واسعة، وكانت بدايات ذلك مع المنهج السيميائي الذي خرج من الحيز الضيق الذي صهرت فيه البنيوية النّص كبؤرة اشتغال نقدية وحيدة، في حين ظهرت السّيميائية لتكون فاتحة تَوُجه جديد في قراءة النّص الأدبي بصفة عامة والنّص الروائي خاصة، والذي خضع بالدراسة والتّحليل لعدة نماذج نقدية تابعة للتوّجه السّيميائي والتي كان من أبرزها ما قدّمه **جوليان غريماس J.Greimas**، والذي سيكون محور دراستنا في الفصل الثاني المعنون بـ: **دينامية النّموذج العاملي**.

الفصل الثّاني

دينامية النّموذج العاملي

المستوى السّطحي والعميق في الرواية

النّموذج العاملي/ الإجراء والنّسق

الخطاطة السّردية

البرنامج السّردي

المربع السّيميائي

المبحث الأول: المستوى السّطحي والعميق في الرواية

أولا: أهم الروافد التي استند عليها غريماس في بناء نموذجه العاملي:

قدَّم **غريماس** من خلال المنهج السّيميائي نموذجا لقراءة معاصرة، وللبحث في الخطاب الروائي ومستويات تكوينه، فالنّاقد المعاصر في تحليله للنّصوص يتطرق إلى مستويين؛ «مستوى السّطح، ومستوى العمق، حيث يستند الأوّل على مكونين: مكون سرديّ يُنظم تعاقب وتسلسل حالات وتحولات، وآخر خطابيّ يُنظم تسلسل وجوه وأفعال المعنى داخل النّص، أمّا الثّاني فيعتمد على خطاطتين لتنظيم العناصر وترتيبها وشبكة للعلاقات تُنجز سلماً ترتيبياً لقيم المعنى حسب العلاقات التي تربطها فيما بينها، ومنظومة الأفعال التي تنظم المرور من قيمة إلى أخرى»[1]، فالانطلاقة في التّحليل تكون من خلال مرحلتين ينبغي على المحلل أن لا يتجاوزهما، حتى يَسهل عليه التّعرف على النّص وعلى الأسس التي تُنتج المعنى والتّحولات التي تطرأ عليه لتجعل منه مُنظماً ومفهوماً. ممّا لا شكّ فيه أنّ السّيميائية لم تُصبح منهجاً نقدياً عند الغرب إلاّ بعد النّصف الثاني من القرن العشرين ولا سيما بعد انحسار البنيوية[2]، وبالتالي أدّى ذلك إلى اختلاف في وجهات النّظر مع بروز توجهات عديدة لمنظرين مختلفين منهم **جورج مونان**

[1]– عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سيميائية النّص السّردي، آفاق جديدة 1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دط، 2007، ص 04 – 05.

[2]– يُنظر: إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2011، ص 286.

وآخرون كممثلين لسيمياء التّواصل، **ورولان بارتوجوليان ألجريداس غريماس (J.A.Greimas)** وآخرين ممثلين لسيمياء الدّلالة، كما نجد فرعًا خاصاً لدراسة السّرد بشكل مُتخصص ودقيق، والتي مَثّلها **جوليان غريماس (J.A.Greimas**)وآخرون أيضا. لكن **غريماس (J.A.Greimas**)شكّل علامة فارقةً في مثل هذا النّوع من البحوث السّيميائية[1]، أي أنّ مجهوداته لعبت دوراً مهماً في هذا التّخصص من أجل الخروج بتقويم وتحديد للمجال الاستيعابي الذي يحويه المنهج السّيميائي بخصوص النّص الذي سيكون محورَ الدّراسة، ومنها أرسى الدّعائم الأولى لنظريته، حيث «تمكن رفقة مجموعة من الباحثين من تلامذته، أن يؤسس لدرس سيميائي يتكئ على جملة من المفاهيم الجديدة والقديمة في الآن نفسه، بحيث يبني نظرية جديدة للتّحليل السّردي والكشف عن الدّلالة والمعنى انطلاقا من مختلف النتائج التي توصل إليها كلّ من سبقوه في هذا المجال»[2]. إذ أنّه لم ينطلق من فراغ في تأسيسه لنظريته؛ وإنّما ارتكز على جهود ممّن سبقوه من المنظرين ليُعزز من فاعلية نموذجه النّقدي المُقترح.

وتُعتبر نظرية **النّموذج العاملي** أحد المكونات الأساسية لنظرية **غريماس** السّردية، وقد استند في تأسيسها على مصادر يمكن اعتبارها القاعدة الأولى؛ حيث

---

[1]– يُنظر: آن إينو وآخرون، السيميائية _ الأصول، القواعد، والتاريخ _، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013، ص 345-384.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ط01، 1985، ص111.

كانت «سببا في بلورة السّيميائية السّردية، إنّها الإرهاصات الأولى التي يستوجب الإشارة إليها، لما لها من فضل وأهمية في ترسيخ البُعد المعرفي في النّقد الأدبي المعاصر على العموم»[1]، ومن المُتعارف عليه أنّه لا وجود لنظرية جديدة إلاّ وقد قامت على نظرية سَبِقتها، حيث تستلهم من أخطائها أو النّقائص التي أغفلتها، وهذا ما قد قام به **غريماس(J.A.Greimas)**، إذ أنّه حاول استيعاب المشاريع التي سبقته ومن ثم تعديلها واصلاحها وتأسيس نظريته بسدّه للثّغرات والفجوات التي خَلّفها سابقوه _حسب رأيه_. وهذا ما حتّم علينا الاطلاع على الروافد المعرفية لـ «**نظرية العوامل السّردية**»، لأنّ الدّراسات مهما كانت لا يمكنها أن تحقق نظرتها الكلية إن لم يتم الاطلاع على الروافد والمرجعيات السّابقة لها. وينبغي علينا معرفة أنّ تلك الدّراسات مهما كانت جودتها أو نقائصها إلاّ أنّها لا تُلغي إحداهما الأخرى، إذ «لا وجود لنظرية تقدم نفسها بديلا مطلقا للنّظريات الأخرى. إنّ شمولية نظرية ما تكمن في قدرتها على التّحاور مع نظريات أخرى تتقاسم معها موضوعا واحدا للدراسة»[2]، فتلك الأعمال مُكملة لبعضها البعض، وبالتالي فهي قد تشارك في تطويرها من حيث المضمون والدّقة المعرفية والموضوعية في الدّراسة.

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائية السّردية، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2008، ص09.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات السّردية _مدخل نظري_، ص 10.

وبالتالي **فغريماس (J.A.Greimas)** جاوز المعنى السّطحي الذي يتعامل مع البنيات كدلالة نهائية، وأعطاها بعدا آخر، إذ سعى للكشف عن الوحدات المُشَكلة للنّص باعتباره نسقا وبنية، وذلك من أجل تحديد مستويات الوصف التي تتوزع على هذه العناصر قصد وصفها، وضبط قواعدها المُنظِمة لها، **فـ** "**غريماس**" **(J.A.Greimas)** اهتم أساسا بالشّروط الدّاخلية المُنتجة للمعنى في النّص، لأنّ التّحليل _حسب رأيه_ يجب أن يكون محايثا بحيث يقتصر على الاشتغال النّصي لعناصر المعنى دون اعتبار العلاقة التي قد يُقيمها النّص مع أي عنصر خارجي، لأنّ المعنى سيعتبر كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة[1]. أمّا بالنسبة للإضافة التي قدّمها من خلال مشروعه **الغريماسي** فإنّه: «تجاوز المعطى الدّلالي الآني مفترضا وجود معطى ممكن تتجلى فيه العوالم الدّلالية التي تتمظهر في بنى دلالية وعلى أساس وجود هذه العوالم يتم تنظيم البنيات الدلالية والكشف عن آلياتها»[2]، إذ أنّ "**غريماس**" **(J.A.Greimas)** لم يحصر دراسته على أساس المعنى المُعطى، وإنّما حاول الغوص في البنى الدّلالية من أجل الإمساك بسمات دلالية خفية يتم من خلالها تنظيم العلاقات الدّاخلية.

---

[1]– يُنظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، 2007، ص 55.

[2]– منقور عبد الجليل، علم الدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص 15.

وقبل الخوض في عناصر النّموذج العاملي ينبغي الاطلاع على الروافد المعرفية التي استند إليها "**غريماس**" في بناء نظريته العاملية. وباعتباره مؤسساً للسّيميائية السّردية، إذ «استقى نظريته من مصادر معرفية متعددة: دراسات أنثروبولوجية، ولسانيات بنيوية وتوليدية، ومنطقية»[1]، وعليه فقد استند إلى مجموعة متنوعة من الروافد المعرفية لبناء نظريته العاملية، التي ساهمت مجتمعة في تشكيل ومَنهجة تلك الأسس التي بنى عليها مشروعه.

ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ ذلك **الرّافد المعرفي** ليس هو القاعدة الوحيدة التي استند عليها في تأسيس مشروع "**غريماس**"، وإنّما أيضا يوجد **الرافدين الفلسفي واللّساني**؛ ولعلّ هذا التّنويع في الاستفادة من النّظريات هو ما أكسب "**المشروع الغريماسي**" حركية وديناميةً.

كما هو معلوم أنّ اللّسانيات لها تأثير كبير في مختلف المناهج والنّظريات النّقدية إن لم يكن في أغلبها، وهناك من يرى أنّ السيميائيات قامت أساسا انطلاقا من اللّسانيات، وهذه الأخيرة مَثّلت الأرضية التّحتية لسيمياء السّرد فـ «قد ارتبطت السّيميائيات السّردية بالإرث اللّساني من خلال مجموعة من المفاهيم، ففي مقاله الصّادر سنة 1956 "راهنية النّزعة السوسيرية" يرى غريماس ضرورة استفادة العلوم الإنسانية من ثنائية سوسير بحيث يشير إلى كون أصالة مساهمة سوسير في تحول نظريته الخاصة التي تخص فهم العالم باعتباره شبكة من العلاقات أو

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري _ إستراتيجية التناص _ المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 03، 1992، ص 09.

باعتباره بناء لأشكال ذات معنى إلى نظرية للمعرفة ومنهاجية لسانية»[1]، فحسب "**غريماس**" ينبغي الاستفادة من الثّنائيات السوسيرية في مجال العلوم الإنسانية، والخروج بها من عالمها الألسني إلى عالم المعرفة والمنهج.

ولكن ينبغي الإشارة هنا إلى أنّ ثنائيات **دي سوسير Di Saussure** المُتعارف عليها: كان لها «الدّور الأساسي في سن المفاهيم العلمية الأولى التي استخدمتها السّيميائية، مثل: اللّغة/الكلام، الدّال/المدلول، الوحدة/الاختلاف»[2]، ولكن رغم اعتماده عليها في تأسيسه لنظريته العاملية إلاّ أنّها لم تكن الوحيدة فقد تأثّر **بحلقة براغ** أيضا التي هي «من تأسيس **رومان جاكبسون (R.Jakobson) وأندري مارتيني (A.Martinet)**، ومفاهيمها مستقاة من أعمال سوسير حول علم الحديث، إلاّ أنّها وجّهت اهتمامها إلى ربط الأصوات بالدلالة والمعنى»[3]، ويبدو أنّ هذا الأمر هو من التّأثيرات المهمة في مشروع "**غريماس**" **G.Greimase**لأنّ هذه المدرسة اشتغلت على الجانب الصوتي من خلال ربطه بالدلالة والمعنى «كان النّموذج الصّوتي (Modèle phonologique) مصدر إلهام لغريماس، حين إعداده للبنية الأساسية للدلالة المحققة للمربع السّيميائي،

---

[1]– سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السّردية _جريماس نموذجا_، مجلة سمات، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، المجلد الأول، العدد الأول، ماي 2013، ص 51.

[2]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، دط، 2008، ص 09.

[3]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّردية، ص 13.

بالإضافة إلى النّموذج العاملي الذي طوّره انطلاقا من علاقة الفاعل بالمرسل والمرسل إليه في عملية تمرير وتبليغ الرسالة»[1]، وبالتالي فهو يُحدد زوايا الاهتمام التي سينطلق منها مشروعه النّقدي كمحاور أساسية أطَّرت المجال المفاهيمي للسّيميائيات السّردية.

كما تحدثنا سالفاً بأنّ "**غريماس G.Greimase** استقى مادته الأولية من روافد متعددة من أجل دعم توجهه النّقدي، ويشمل أيضا مُساهمة اللّسانيات في ذلك، فإننا نجد سيميائية "**غريماس**" تتقاطع مع الفلسفة في مباحث **المنطق الأرسطي**، بحيث ينقسم هذا الأخير إلى «عام وخاص: العام ما تشتمل عليه كل محتويات النّسق (Organon)، والخاص هو ما ينصرف إليه الذّهن عند الحديث عن المنطق، وهو يحتوي على المقولات، وأنواع الدلالة والقضايا، وأصنافها ومعاييرها والقياس، وأشكاله، ومنطق الجهات، وطرق بناء المعرفة وتحصيلها بـ: (الموضوعات)، و(التّحديدات)، و(الافتراضات)، و(الاستقراءات)، و(الاستنباط)»[2]، وعليه **فالمربع السيميائي** يُمثل شكلا من أشكال المنطق الأرسطي في علاقاته التّقابلية مع نوع من التّغيير. حيث استفاد من **أرسطو ونيتشه**، ومن الفلسفة الظاهراتية والذرائعية وأفكار أخرى من فلاسفة آخرين. وعليه **فغريماس G.Greimase** لم يعتمد على الدّراسات الفلسفية واللّسانية فقط في سَنِ مفاهيم مشروعه العاملي وإنّما أيضا نجده يُحيط بكل ما له علاقة بمناهج نقد

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّردية، ص 14.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2009، ص 99.

السّرد، ولا سيما المناهج النّصية فتبنى ما جاء به "**فلاديمير بروب**" **Vladimir Propp** في الحكاية الخرافية، و"**سوريو**" في المسرح[1]، إضافة إلى ما يمكن أن يمدّ للمنهج من آليات قد تُساهم في تفكيكه وفق الرؤية المعتمدة. إضافة إلى استناده على ما توصل إليه "**كلود ليفي ستراوس**" في الأسطورة[2]؛ فمشروع "**غريماس**" **G.Greimase** المتمثل في "**النّموذج العاملي**" و"**المربع السيميائي**" لم ينطلق من الفراغ وإنّما انبنى على أسس وقواعد مُستمدة من نظريات وعلوم ومناهج قائمة بذاتها، حيث «لا يمكن الحديث عن نظرية متكاملة إلاّ من خلال الكشف عن الأسس المعرفية التي انبنت عليها هذه النّظرية. فهذه الأسس المعرفية تُخفي داخلها تصورا للعالم والإنسان.»[3]، لذا لم يكن ينبغي لنا أن نتطرق للمشروع دون أن نُشير لمختلف الروافد المؤثرة التي استفاد منها "**غريماس**" **G.Greimase** لصياغة نموذجه العاملي، خاصة الدّراسات الأدبية والنّقدية التي ضبطت مفهوم العامل ضمن حقل السّيميائيات السّردية؛ إذ أنّ «الابستمولوجيا الغريماسية القائمة على استثمار المفاهيم المرتبطة بحقول معرفية محددة لتحديد مفهوم العامل... مرجعيتها النّظرية في التركيب كما قدمته البنيوية وفي علم تحليل

[1]– يُنظر: جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرينن تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1993، ص 312.

[2]– يُنظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي _ الشّعرية المعاصرة _، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1995، ص 24.

[3]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص07.

الحكاية الشعبية وفي الدراسات حول الخطاب الدرامي»[1]، حيث يُعدّ هذا حجر الأساس الذي انطلق منه التّوجه الغريماسي، الذي يمكن اعتباره تعديلاً أو إضافةً، فـ «الخطاب السّردي على عكس الخطاب الشّعري مثلا الذي عُرفت قوانينه وقواعده منذ مدّة طويلة – لم يعرف أي دراسة جدية تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله إلاّ في فترة متأخرة، وبالتّحديد مع بداية القرن الماضي، ويعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي "**فلاديمير بروب**"... فقد كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تُميز الخطاب السّردي (الحكاية الشّعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات، ولقد كانت دراسته الشّهيرة **مورفولوجيا الحكاية العجيبة** الصّادرة سنة 1928 معلماً بارزة في تاريخ السّيميائيات السّردية»[2]، أي أنّ الأسس التي تدرس بها الخطابات السّردية كانت متأخرة النّشأة، وبدايتها أتت مع القوانين التي سنّها "**فلاديمير بروب**" الذي كان محوره الأساس يقوم بمساءلة النّص في ذاته ومن أجل ذاته، رغم أنّه حصر دراسته على الحكايات الشّعبية بالتّحديد إلاّ أنّ أعماله كان لها تأثير في مجال السّيميائيات السّردية.

وقد انطلق "**فلاديمير بروب**" **Vladimir Propp** من فرضية مفادُها أنّ كل حكاية شعبية تحتوي على مجموعة وظائف، حيث حصرها في واحد وثلاثين وظيفة (ولكن ليس بالضرورة تتحقق كلها مجتمعة، فقد تحوي حكاية ما على

[1]– عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الروائي _البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة_، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، دط، دت، ص 207–208.

[2]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 17.

عشرين وظيفة فقط، وهذا لا يُخل بالبناء العام للحكاية حسب بروب)، والحكايات _حسبه_ تنتمي إلى نفس النّوع من حيث بنيتها، أي أنّ كل الحكايات الروسية المَشكلة للمتن المدروس تنويعاً لحكاية واحدة، وبالإضافة إلى الوظائف نجده أشار إلى عناصر أخرى ليست لها نفس الأهمية، ولا تأثير لها على الحبكة، إلاّ أنّها عنصر أساسي في البناء الحكائي في مجمله، وبعد تحليله للوظيفة اتجه إلى تحليل ما سماه بدائرة الفعل؛ وعددها أيضا محدود فهي سبعة، فيمكن ضمّ مجموعة من الوظائف لخلق دائرة فعل لشخصية معينة، كما أنّ هذه الدوائر ثابتة حتى ولو تغيرت أسماء الشّخصيات أو تجليات أفعالهم.

وعموما الوظائف في الحكايات الشّعبية _حسب "**فلاديمير بروب**" **Vladimir Propp** _ هي عناصر ثابتة دائمة، بمعنى أنّها تمثل الجزء الأساسي في الحكاية مهما كانت تلك الشّخصية التي تؤديها أو الطريقة التي تُنجز بها، في حين أنّ المتغيرات فهي الأسماء لتلك الشّخصيات ونعوتهم[1]. ومن خلال هذا التّحليل الذي يختصر ما قدمه "**بروب**" للفصل بين أهم المرتكزات التي تقوم عليها دراسته، يمكننا القول كذلك أنّه قد «وسع المقاربة الشكلانية باهتمامه بالأنساق البنيوية للحكاية الشّعبية، واستخلاص الوحدات الدلالية، والاهتمام بالمبنى الحكائي، من خلال التّركيز على الوظائف وأفعال الشّخصيات، وعدم الاهتمام بمضامين الحكاية ومتغيراتها السّردية. ويعني هذا أنّ بروب كان قريباً من التّحليل البنيوي

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 17- 18- 19- 20- 21- 22.

السّردي والسّيميائي، على الرغم من اهتمامه بالمبنى الحكائي وأشكاله السّردية»[1]، ولكن على الرغم من صدور كتاب «**مورفولوجيا الحكاية**» سنة 1928، إلاّ أنّه لم ينتشر إلاّ في الخمسينيات مع بداية الأبحاث الانثربولوجية التي قام بها "**ليفي ستراوس**" بمساعدة من "**جاكبسون**"[2]، فعمل "**فلاديمير بروب**" **Vladimir Propp** لم ينتشر إلى أن قام "**ستراوس** بأبحاثه الانثروبولوجية، وهذا دليل على أنّ من يأتي بأسس جديدة أو قوانين وقواعد للدراسة ينبغي عليه الاطلاع على من سبقه، حتى يتفادى النّقاط المُتطرق إليها، ومن ثمّ البحث في الفجوات التي تُركت في ذلك العمل وهنا تكون انطلاقة عمل جديد بأفكار ناضجة مستمدة ممّن سبقتها، وهذا ما قام به "**ليفي ستراوس**" إذ انطلق من خلال دراسته "**للمشروع البروبي**"؛ أو بمعنى آخر من المآخذ والنّقائص لذلك المشروع التّاريخي الذي فتح أبوابا واسعة أمام السّيميائيات السّردية خاصة والسّيميائيات الأدبية عامة، حيث رأى بأنّ "**بروب**" لم يستطع تقديم أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي، فالتّحليل كان سطحياً ولم يتناول السّردية إلا من خلال بُعدها المُعطى، فقد ركز على الشّكل وأهمل المضمون، حيث يرى "**بروب**" أنّ هذا الأخير شيء زائد لا يحمل أي قيمة تمييزية، في حين أنّ الشّكل قابل للإدراك، وهذا ما رفضه "**ستراوس**" إذ أنّ الشّكل والمضمون _حسبه_ من طبيعة واحدة، ويخضعان لنفس

[1]– محمد بودالي، اشتغال النّموذج العاملي في رواية "تلك المحبة" للحبيب السّايح، مخطوط ماجستير، كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2016/2015، ص 15.

[2]– يُنظر: أنور المرتجي، سيميائية النّص الأدبي (سلسلة البحث السيميائي)، إفريقيا الشرق، دط،1987، ص30.

التّحليل وإذا حدث الفصل بينهما فهنا مشروع بروب يدعونا إلى اعتبار الحكايات حكاية واحدة، بمعنى أنّه أضاع المعنى _حسب "**ستراوس**"_ نتيجة فصله بين الشّكل والمضمون، وهذا الفصل غير علمي كما يرى "**ليفي ستراوس**"، وما كان عرضيا في الحكايات من خلال دراسات "**بروب**" فهو أساسي ووظيفي لدى "**ستراوس**"؛ فالمضمون هو الأساس ومن خلاله تتحدد مميزات مجموعة بشرية عن أخرى، لأنّ كل عنصر داخل العالم المحسوس هو عنصر داخل ثقافة، وأي استعمال للأشياء وللكائنات هو استعمال ثقافيّ[1]. وهنا يَكمن الاختلاف الجوهري حيث آثر "**ستراوس**" تدعيم أفكاره بما رآه "**بروب**" ثانوياً على أساس أنّ مضمون النّصوص يختزن مكونات الثّقافة لدى كل مجموعة بشرية وهذا ما لا يمكن تجاوزه.

ولذلك فكل عنصر لا قيمة له عند "**بروب**" فهو أساس عند "**ستراوس**، وهذا يعني أنّه أعاد النّظر في هذه النّقطة وأيضا في العناصر المهمة عنده؛ أي الوظائف. غرضه ليس تقليص الوظائف وإنّما تكسير التتابع الذي يحكمها، وهذا ما يؤدي إلى تكسير البعد الكرونولوجي للحكاية[2]. ليأتي بعدهما "**جوليان غريماس**" ليعيد قراءة المشروع "**البروبي**"، في محاولة منه تقديم استنباط جديد لقراءة تحليلية تخدم الحكاية الشّعبية بطريقة أخرى، لا تَلغي المضمون وإنّما دراسته شملت كلا المستويين السّطحي والعميق، على عكس "**فلاديمير بروب**" اهتم

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 24- 25- 26- 27- 28.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 32- 33.

بالشّكل بالدّرجة الأولى ممّا أدّى إلى إغفاله للمضمون فـ «على الدّارس السّيميائي أن لا يكتفي _كما يقول كريماس_ بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد التّعارضات الاستبدالية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يُقدم نموذجاً يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى»[1]، وهنا يتجلى التّجاوز الذي تُقدمه السّيميائية كبديل منهجيّ للانغلاق الذي مارسته البنيوية على النّص. **فـ** "**غريماس**" اهتم بالبُنى الدّاخلية المسؤولة عن إنتاج المعنى، إذ ركز على الاشتغال النّصي لعناصر المعنى دون الاهتمام بعلاقة النّص بما هو خارجي، لأنّ المعنى نتيجة مستخلصة من خلال لعبة العلاقات بين العناصر الدّالة[2]. فالانطلاق من العلاقات التي تحكم البنى الدّاخلية للنّص هو الرّكيزة الأولى التي يُبنى بها معنى النّص دون اللّجوء إلى ما هو خارجيّ عنه.

وبالإضافة إلى استفادته من أعمال "**فلاديمير بروب**" و"**كلود ليفي ستراوس**"، نجد أنّه استند أيضا على دراسة "**تسنيير**"**Tesniere** التي تُعدّ «الخلفية الأساسية التي بنى عليها غريماس نظريته العاملية، فتسنيير يعتبر الفعل/verbe، مركزا منظما للعلاقات العاملية مما جعله يقسم الأفعال إلى نوعين: أفعال الحدث وأفعال الحالة»[3]، فاستفادته منه كانت ضمن مجال اللّسانيات وبالتّحديد في إطار بنية

[1]– أنور المرتجى، سيميائية النّص الأدبي، ص 41.

[2]– يُنظر: جووزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية والخطابية، ، ص 55.

[3]– سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية _ غريماس نموذجا_، المجلد الأول، مجلة سمات، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، العدد الأول، ماي 2013، ص 52.

الجملة، فقد طور نحو الجملة إلى نحو للخطاب السّردي، بحيث أنّ الجملة مركز أساسي لتصور سردي مصغر، كما أنّه اقترح نوعين من التّعديلات:

– تحديد عدد العوامل ووضعها الدّلالي.

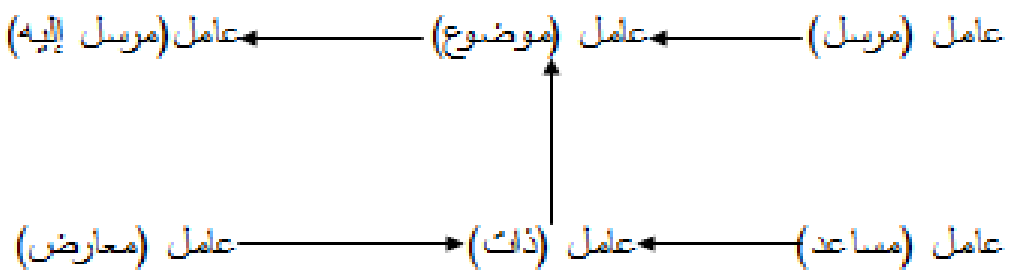
– اسناد الوظائف المنضوية تحت متن ما إلى عامل واحد بغية تسهيل عملية الاستثمار الدلالي[1]، واستفادة "**غريماس**" سواء من "**تسنيير**" أو من "**بروب**" و"**ستراوس**" تكمن في نقاط كثيرة لم نتطرق إليها كلها وإنّما إلى البعض منها فقط، وبالإضافة إلى هؤلاء نجده استفاد أيضا من نموذج "**إيتيان سوريو**" **E.Souriau** الذي «انطلق من النّصوص المسرحية مبلورا نموذجا عامليا، يضم مجموع التّطورات والتّحولات، التي يزخر بها النّص المسرحي»[2]، فقد اهتم بالأفعال التي تُؤديها تلك الشّخصيات في المتن، مبلورا من خلال علاقاتها داخل المتن نموذجه العاملي.

وعليه **فـ** "**غريماس**" قام بإعادة صياغة أعمال ممّن سبقوه، حيث بلورها إلى دراسة أكثر فاعلية لتحليل النّص السّردي، ووسع النّموذج الوظائفي لدراسة كل الأجناس القصصية، وهذا ما دفع به إلى تبني «النّموذج العاملي كبديل لمفهوم

[1]– يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 12.

[2]– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط02، 1994، ص 45.

الوظائف»[1]، حتى يمنح هذا المشروع نوعاً من الحيوية الإجرائية، وقد قسّم هذا النّموذج إلى ستة عوامل تتألف في ثلاث علاقات أو محاور هي كالتّالي: الفاعل، الموضوع، المساعد، المعارض، المرسل، المرسل إليه. وتتم الإشارة إليه بالتّرسيمة التالية:



(شكل01)[2]

أمّا المحاور:

- **محور**: فاعل (ذات) actant sujet/فاعل (موضوع) actant objet يسمى بمحور الرغبة.

- **محور**: عامل (مرسل) actant distinateur/ عامل (مرسل إليه) actant distinataire يسمى محور الايصال.

---

[1]- جمال كديك، السيميائيات السردية بين النمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية و النص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، يومي: 17/15 ماي، 1995، ص284 .

[2]- يُنظر: أحمد أمين بوضياف، إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي _«مدينة الرياح» لموسى ولد بنو نموذجا_، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغات، شعبة الأدب المغاربي الحديث، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006-2007، ص 40.

- **محور**: عامل (مساعد) actant adjuvant/ عامل(معارض) actant opposant يسمى محور القدرة وعليه فغريماس يطرح مضمون محوري العوامل والمحاور وفق علاقة تكاملية تخدم النّموذج المقترح.

ثانيا: النّموذج العاملي/ الإجراء والنّسق

فهذا النّموذج العاملي كما حدده "**غريماس**"، «يفيدنا من حيث أنّه أداة تيسر لنا _بمجرد تعرف ملفوظ سردي معين_ التّنبؤ بما سيحدث وافتراض وقوع أحداث سابقة معينة... كما أنّه بوسعنا التّنبؤ انطلاقا من هذا الحدث ووفق ما نعرفه من ملابساته وكفاءة المعنيين به بالمجرى اللاّحق للأحداث»[1]، فهو خريطة الدّارس في هذا المتن يُسهل عليه عملية التّحليل السّردي، واستخراج العلاقات الكامنة بين الشّخصيات، والأدوار التي تؤديها ودورها في خدمة الفكرة المعالَجة، ولكن هذا التّحليل السّردي «لا يقضي بفرض النّموذج العاملي على النّصوص وإخضاعها لإطار قبلي تُحشر قسراً فيه. بل لا يعدو أنّه تصور عام تكمن وظيفته في هدايتنا إلى نوعية الخطاب السّردي وخاصياته فمن النّصوص ما يركز على الفعل الإقناعي ومنها ما يلح على الكفاءة أو على الجزاء.

ويتوسل الدّارس بهذا الجانب أو ذاك من النّموذج الفاعلي موظفاً إياه في الاستقراء أو التّحليل بحسب نوعية النّص المدروس»[2]، إذ أنّ هذا النّموذج ليس

---

[1]- محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السردي _نظرية غريماس (GREIMAS)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1991، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

قالباً أصما يُصب فيه النّص بحسب ما ابتغى الدّارس، وإنّما هو تقنية تفرض عليه معرفة نوعية النّص أولاً ومن ثم تطبيق ما يخدمه، وما يسهل علىه في الوقت ذاته استكشاف طبيعة العلاقات الداخلية له والوصول إلى المعنى الداخلي للنّص.

فهو «أساس تشكل النّص كأحداث، أي كصيغة تصويرية. ذلك أنّ التّعرف على الانتظامات الداخلية للحكاية، يدلنا على وجود «تكرار» في الأحداث، أي وجود خطاطة تتشكل من مجموعة من العناصر الدائمة الثّبات. ولهذا السبب، يمكن اعتبار النّموذج العاملي تعميما لبنية تركيبية. أو هو النّشاط الإنسانيّ مكثفاً في خطاطة ثابتة. ويمكن أن نحدد هذا النّموذج من خلال تعابير بسيطة باعتباره شكلاً يجمع داخله كل العوامل المحددة للفعل الإنسانيّ: هدف للفعل، ما يدفع إلى الفعل، المستفيد من الفعل، الرغبة في الفعل، المساعد على الفعل، والمعيق لهذا الفعل»[1]، فمحتوى الأحداث يكاد يكون نفسه في كل الحكايات التي تحتكم إلى نموذج الفعل الإنسانيّ، ذلك أنّه مبني على هدف ودافع، ورغبة واستفادة، تتحدد ضمن وجود مساعد أومانع لحدوث الفعل، **فـ** "**غريماس**" انطلاقا من هذا النّموذج نجد أنّه اهتم بطبيعة العلاقات الداخلية المكونة للمتن، ولهذا الأخير طابع ايديولوجي ثقافيّ يميزه عن متن آخر.

وعليه **فـ** "**غريماس**" «كان يريد لنموذجه أن يكون عاماً شاملاً قادراً على احتواء مختلف أشكال النّشاط الإنسانيّ، بدءاً من النّصوص الأدبية، انتهاءً بأبسط شكل

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 71.

من أشكال السّلوك الإنسانيّ»[1]، إذ أنّه لم يحصر دراسته فقط في القصص الخرافية، وإنّما سعى إلى توسيع نموذجه، بُغية منه إلى احتواء مختلف الأشكال الأدبية، فوضع هذا النّموذج الذي يعتبر نظاماً خاضعاً لعلاقات قارّة بين العوامل من حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية. ذلك أنّ السّرد يقوم على التّراوح بين الاستقرار والحركة والثّبات والتّحول في آن واحد[2]، وهو ما يمكن اعتباره اسقاطاً عاماً على مختلف النّصوص السّردية.

ويرتكز النّموذج العاملي على ستة عوامل مشكلة من ثلاثة أزواج هي كالآتي: **المرسل/المرسل إليه، الذّات/ الموضوع، المساعد/ المعارض**[3]، وهذا ما سنقوم بتفصيله فيما يلي:

1-1 النّموذج العاملي من حيث هو نسق:

1-1-1 الذّات/ الموضوع Sujet/Objet:

هما أساس النّموذج الغريماسي المقترح حيث تُبَيَن حدود الأفعال المحتملة من خلال العلاقة بينهما، إذ «تشكل الفئة العاملية ذات/ موضوع العمود الفقري داخل النّموذج العاملي، إنّها مصدر للفعل ونهاية له، لإنّها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 76.

[2]- يُنظر: محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السردي _ نظرية قريماس _، ص 38.

[3]- يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 78.

وتعدّ من جهة ثانية نهايته»[1]، بمعنى أنّها تشكل أساس ذلك النّموذج فهذا الطّرف (الذّات) يستدعي حضور الطّرف الآخر (الموضوع) والعكس صحيح، وعليه فـ «الصّلة بينهما تعالقية وهذا من شأنه إتاحة النّظر إليهما من حيث إنّ أحدهما موجود دلالياّ للآخر وبه»[2]، وفي هذه النّقطة يشير **جوزيف كورتيس** إلى أنّ: «العلاقة ذات/ موضوع هي علاقة ربط، تسمح باعتبار هذه الذات وهذا الموضوع كتواجد سيميائيّ لأحدهما من أجل الآخر»[3]، حيث يستدعي حضور أحد الطرفين الآخر كضرورة لاستكمال القراءة السيميائية المقترحة من طرف غريماس وكأنّهما بذلك وجهين لعملة واحدة. لا يمكن أن تتحدد الذّات إلاّ إذا كانت في علاقة مع موضوع ما، وحتى أنّ الموضوع لا يتحدد إلاّ من خلال علاقته بالذّات[4]، فهو تلازم دلاليّ يقوم عليه أساس أي سرد لأحداث ما تحتكم إلى مجموعة من الدّعائم المتعارف عليها من أجل بيان الإطار العام الذي تدور حوله، فالعلاقة بين الذّات والموضوع _حسب غريماس_ تكون «مُحمَّلة بالشّحنة الدّلالية الكامنة في الرغبة»[5]، بمعنى أنّ هذه التّركيبة لا تتحقق إلاّ إذا كان هذا الموضوع ضمن اهتمامات الذّات نفسها؛ أي أنّ رغبة الذّات في ذلك الموضوع هو سبب وجود هذه العلاقة بينهما.

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 78.

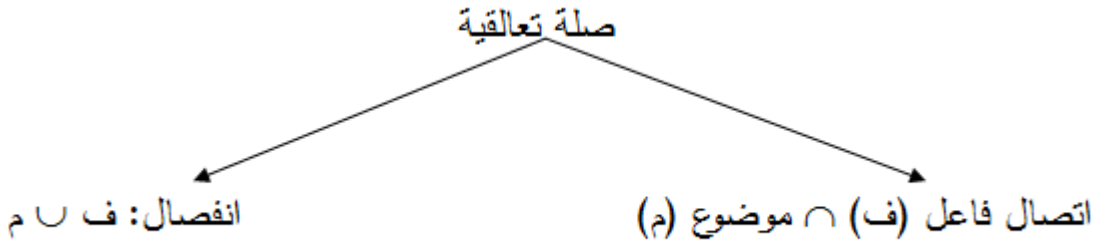
[2]– محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 40.

[3]– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 105.

[4]– يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 78.

[5]– يُنظر: محمد النّاصر العجيمي، الخطاب السردي، ص 40.

وعليه فـ «علاقة الرغبة متمحورة حول موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه، وهي علاقة تواصل تدور أساسا بين المرسل والمرسل إليه في تتبعهما لخطوات الفاعل، الموظَف للحصول على موضوع القيمة»[1]، وهنا تتمظهر الرغبة كدافع وحافز للفاعل من أجل سعيه لامتلاك الموضوع، والتي تكون نتيجة تواصل بين المرسل والمرسل إليه. ولا تخلو هذه العلاقة بين العاملين «من أحد الاحتمالين فإمّا أن تقوم على الاتصال ويرمز لهذه العلاقة بالعلامة التّالية: ∩ وإمّا على الانفصال ويرمز إليها على النّحو التالي∪:»[2].



(شكل02)[3]

مثلا: طفل ما (ذات/ فاعل) يريد الالتحاق بالمدرسة (موضوع)، فهو في البداية يكون منفصلا عن المدرسة (الطفل ∪ المدرسة) بعدما يلتحق بها تتشكل علاقة الاتصال بينهما (المدرسة ∩ الطفل)، وعليه لا يتحدد وجود أحدهما سميائيا إلا

[1]– نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السّردي، ص 86.

[2]– محمد الناصر العجيمي، الخطاب السّردي، ص 41.

[3]– محمد النّاصر العجيمي، الخطاب السّردي، ص 42.

بوجود الآخر. ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّ ذلك الانفصال لا يعني انقطاع الصّلة بين الذات والموضوع، لأنّه إذا حدث ذلك فهذا يعني نفيّ الصلة بينهما، وبالتالي لم يعد لوجودهما مبررا، ففي حالة الانفصال يظل حضورهما قائما بالقوة ويظل الأول ينزع إلى الثّاني ساعياً إلى الاتصال به وضمّه إليه، كما أنّ مجرد الرغبة في تحقيق الاتصال بموضوع ما يؤهل الذّات الراغبة للانتصاب فاعلا بالقوة[1]، وعليه فالعلاقة بين الذّات والموضوع لا تستقيم إلا إذا كانت ثمة ضرورة محتملة أو محينة، ووجود الذّات يحتم وجود الموضوع.

لكن تنبغي الإشارة إلى أنّه: «ليس من الضروري أن يكون الفاعل إنسانيا كما لا يتحتم أن يكون الموضوع شيئا جامدا»[2]، فمثلا قد يكون الوطن ذاتاً يتم تحميله بالمشاعر والأحاسيس، كما قد يكون الموضوع إنساناّ مثلا أراد رجل ما(ذات) الزواج بالأميرة (الموضوع).

1-1-2 المرسل/ المرسل إليهDestinateur/ Destinataire:

تُعتبر هذه الفئة هي الثّنائية الثّانية في النّموذج العاملي الغريماسي، إذ تُعدّ «من العوامل الثّابتة والدّائمة في السّرد، وذلك بغض النّظر عن الأدوار التي يمكن أن يقوموا بها، لا يبلغ المرسل للمرسل إليه اقتداره الكيفي وحسب، بل يبلغ له أيضا مجموعة من القيم التي تنتقل وتتحول من قطب إلى آخر»[3]، وهنا يظهر

[1]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 42.

[2]- المرجع نفسه، ص 40-41.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 56-57.

قطبا التّواصل الذي يعتمد عليهما غريماس في تنظيم العلاقة بين عناصر نموذجه العاملي، ومن خلال دراستهما تتجلى فحوى الرسالة التي بينهما. تكون قيادة «المرسل للمرسل إليه وتبوئه سلطة الزعامة، وتمثيله القدرة على إصدار الأوامر والأحكام»[1]، فالمرسل يكون بذلك هو الدّافع أو صاحب السّلطة والأوامر لينفذها المرسل إليه. ليصبح بذلك الأوّل باعثاً للفعل والثّاني هو المستفيد منه.

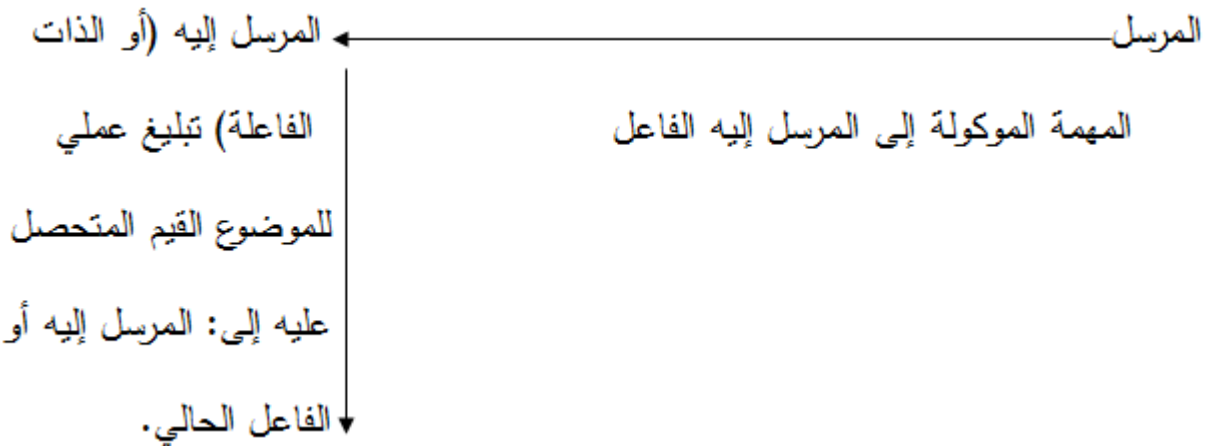
بمعنى آخر: «كل رغبة من لدن ذات حالة لابد وأن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ولكنه موجه لعامل آخر يسمى مرسلا إليه»[2]، فالمرسل هو المُحرك الأساسي للفعل والدّافع الرئيسي للمرسل إليه، وذلك من أجل تحقيق موضوع معين.

ووظيفة المرسل عند "**غريماس**" تتلخص في المحافظة على قيّم أصيلة وترسيخها وضمان استمرارها. وللمرسل إليه مفهومين: من أنّ الفاعل المرتبط بالمرسل بحكم العقد هو المرسل إليه (وعلى وجه الاتساع يطلق المصطلح على طالب الحاجة)، أمّا المفهوم الثاني فيخصُ المستفيد بالأمر مهما تكن هويته إذ

[1]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السّردية، ص 51.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ص35–36.

يتفق أن يكون هو المرسل أو الفاعل أو كائنا فرديا أو جماعيا آخر[1]. ويمكن تمثيل علاقة المرسل بالمرسل إليه كما يأتي[2]:



فهناك علاقة تلازم حيث يستدعي وجود أحد طرفي الخطاطة الطرف الآخر، إذ تفسرها الأهمية المعطاة للرغبة في الموضوع والتي تحتكم إليها باقي العناصر في النّموذج العاملي، «وإذا كان هذا الزّوج يتحدد من خلال علاقته بالذّات لأنّه هو الدافع على الفعل، وباعتبار الذّات المُنفذة له، فإنّ هذه العلاقة رغم طابعها المباشر (في الظاهر على الأقل)، تتوسطها حلقة أخرى هي الرهان الأساس في أي إبلاغ: الموضوع. الموضوع باعتباره رحلة للبحث ومستودعاً للقيم وغاية إبلاغية. ويمكن صياغة هذه العلاقة الثلاثية الرابطة بين المرسل والموضوع والذّات على الشّكل الآتي: يقوم المرسل بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذّات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث، وبعبارة أخرى، نحن أمام مسار

[1]– يُنظر: محمد الناصر العجيمي، الخطاب السردي، ص 44–45.

[2]– يُنظر: المرجع نفسه، ص 45.

يقودنا من الإقناع إلى القبول (التأويل) إلى الفعل»[1]. أي يمكن أن نُمثل لذلك بالشّكل التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

وعليه فالموضوع يكون محورا للبحث لدى الذّات وموضوعا للتّداول بين المرسل والمرسل إليه، كإختيارنا للوطن موضوعاً للبحث لدى البطل وموضوعا للتداول بين المستعمِر والبطل. كما نجد أنّ، المُرسل هو الأساس في النّص والمتحكم والمحرك للأحداث من البداية إلى النّهاية، وهذا يُعطي في نفس الوقت صفة الخضوع للمرسل إليه وإلزامية تأدية الفعل.

1-1-3 المساعد/ المعارض Adjuvant/ Opposant:

إذ تُمثل هذه الفئة المُساعد/ المُعارض الثّنائية الثّالثة من النّموذج العاملي الغريماسي، حيث «تنتظم هاتان الوحدتان العاملتان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على الطَّلِبة، فيما يقوم المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقا في طريقه»[2]، فالمساعد يّسهل عمل الفاعل حتى يتمكن من إنجاز هدفه، في حين يأتي المعارض ليكون سببا في إعاقة الفاعل ومحاولة إحابطه حتى لا يتمكن من تحقيق موضوعه، إذ «تنتظم وحدتا المساعد والمعارض، في

[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، 81-82.

[2]- محمد النّاصر العجيمي، الخطاب السّردي، ص 46.

سياق العلاقة، بين الفاعل وموضوع القيمة، تتحدد وظيفة المساعد، في تقديم العون للفاعل، بغية إنجاح البرنامج، فيما يقوم المعارض، حائلا دون تحقيق الفاعل موضوعه، وعائقا في طريقه»[1]. ففي المثال السّابق حول دخول الطفل للمدرسة، قد يتدخل شخص ثالث يساعد الطفل من خلال تسهيل عملية تسجيله، في حين في الجانب المعاكس قد يرفض المدير هذا التّسجيل بحجة عدم تناسب سن الطفل هذا العام، فالشّخص الأوّل يسمى مساعداً أمّا الثاني فنسميه معارضاً أو معيقاً.

وعليه «يعتبر المُساعد قوة مؤيدة للفاعل، إذ يتدخل لتقديم يد العون له، بغية تحقيق مشروعه العملي وإصابة هدفه المنشود، بتسهيل السُّبل لبلوغه. فيما يقوم المعارض بقوة مناوئة له، تعترض طريقه، فتخلق له جملة من العوائق المعرقلة لاتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه»[2]، ومن خلال هذه الثنائية تتضح لنا بشكل واضح وبسيط، ولكن تجدر الإشارة إلى «أنّ المعيق لم يعد صورة خارجية معطاة بشكل ضمني أو صريح في العلاقات الاجتماعية فحسب، بل أصبح أيضا صورة داخلية، فقد يكون البطل من خلال مجموع الصّور المرافقة لتشكله، معيقا لنفسه»[3]، إذ المعارض في هذه الحالة قد يكون البطل نفسه، وتكون الظروف

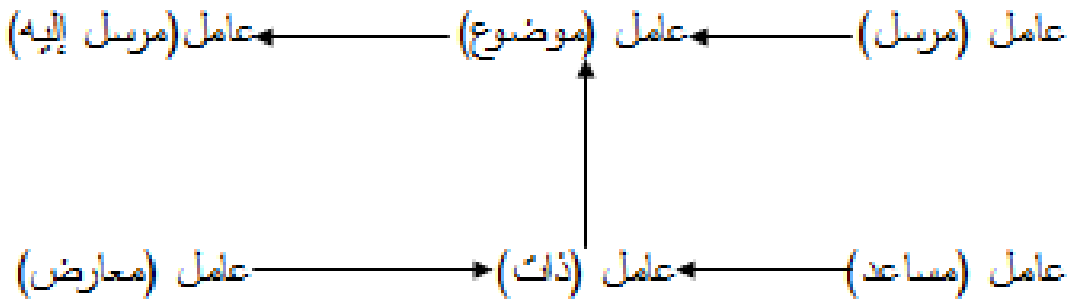
[1]– سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، تقديم: أ.د محمد القاضي، دط، دار سحر للنشر، تونس، دط، ديسمبر 2009، ص 72.

[2]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص 51–52.

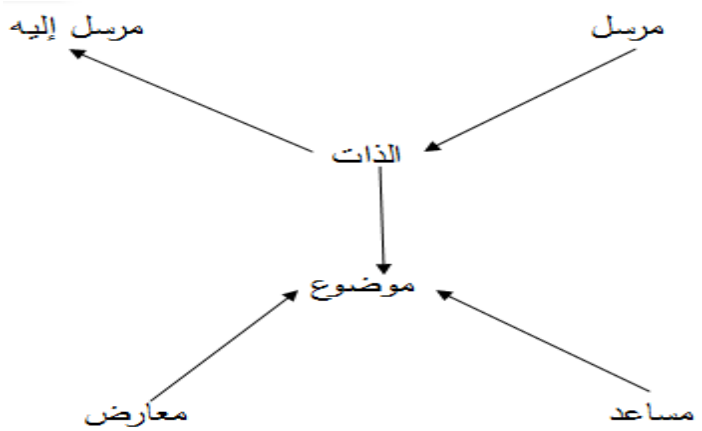
[3]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 85.

المحيطة به أو التي يعيش في كنفها غير مساعدة لتحقيق مشروعه فبالتالي لا يمكنه الوصول إلى موضوع القيمة.

لقد أشرنا سابقا إلى التّرسيمة التي قدمها غريماس لنموذجه العاملي والتي جاءت كالتالي:



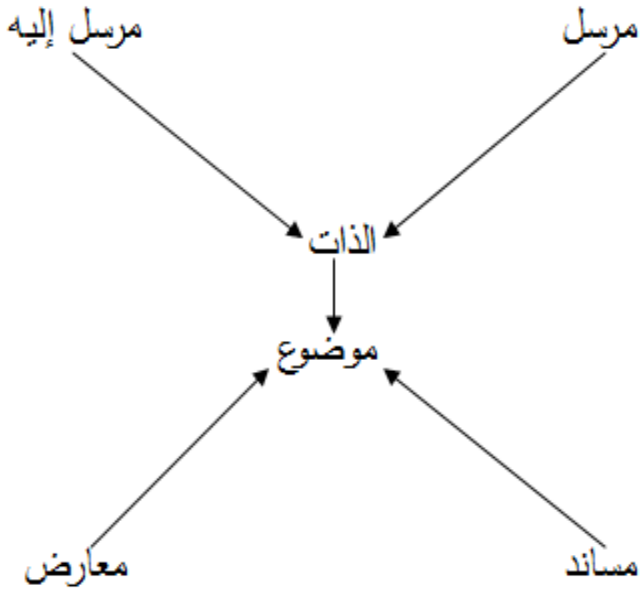
إلاّ أنّ الباحثة "**آن أوبرسفالد**" حاولت التّعديل في ترسيمة "**غريماس**" فقدمت بديلاً عن الأولى، وهي كما يلي:



(شكل03) [1]

[1]– يُنظر: السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي _ دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 17.

ومع ذلك نجدها أعادت النّظر في تلك التّرسيمة وقدّمت بديلا آخر، وذلك لأنّه لم تكن الترسيمة البديلة مقنعة لها فقد وجدت خللا في موقع العوامل في خاناتها الأصلية، وهو كالآتي:



(شكل06) [1]

إذ حاولت الباحثة أن تُعدّل دون أن تُغيّر في النّموذج في شكل بنائه النهائي ولا في طريقة صياغة حدوده، وإنّما ركّزت على نمط اشتغال الخانات، وهكذا بدل الحديث عن خطاطة عاملية واحدة ونهائية تختصر وتستعيد استبداليا كلّ التّحولات المسجلة في النّص، فإنّها تتحدث عن حركية هذا النّموذج وتحولاته المستمرة، وتتجلى هذه الحركية في لا استقرارية المواقع التركيبية. فبالنسبة **لأوبرسفيلد**، لا وجود لشخصية محددة بشكل نهائي منذ بداية النّص إلى نهايته داخل موقع

[1]– المرجع نفسه، ص 17.

تركيبي ثابت وقار، فتداخل العلاقات الاجتماعية وتسرب القيم من موقع إلى آخر يجعل إمكانية تحول عامل ما من خانة فارغة مسألة لا يمكن استبعادها، فالبطل الوحيد أو البطل الذي يعيش فراغا ايديولوجيا حالة ممكنة الوجود أيضا[1].

1-2 النّموذج العاملي من حيث هو إجراء:

قمنا آنفا بدراسة النّموذج العاملي من حيث هو نسق، حيث تطرقنا إلى الثّنائيات المُشَكلة له وكيفية اشتغالها فيما بينها ومن حيث هي نظام مكوّن له. ووقفنا على طبيعة العلاقة بين تلك الأزواج من خلال المحاور التي يستند إليها في عملية تشكّله؛ وبطبيعة الحال هي ثلاثة محاور نجدها كالآتي:

«**محور الرّغبة:** المحور الذي يربط بين الذّات والوضوع

محور الإبلاغ: وهو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه.

محور الصراع: وهو ما يجمع بين المعيق والمساعد»[2].

وفي هذه المرحلة سنتطرق إلى كيفية اشتغال النّموذج العاملي «من زاوية توزيعية، أي من زاوية السّير المُشَخَّص لمجموع العناصر المُشّكلة للنّموذج العاملي. إننا بهذه الخطوة، سننتقل من مستوى العوامل كخطاطة قانونية تستند إلى مجموعة من القواعد المجردة، إلى ما يشكل وجوداً مشخصاً (اي التّحقق الحدثي)

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائية السّردية، ص 83-84.

[2]- يُنظر: سعيد بنكراد ، السيميائيات السردية، ص 77.

لهذه العلاقات»[1]، وبالتالي سنخرج من جانب القوانين أو الجانب النّظري، إلى ما يمنح المتن الحركية والديناميكية التي تُؤسس لبُناه الداخلية وتنظمها بصفة خاصة.

بمعنى أننا سنسعى إلى التّعرف على النّموذج العاملي «في حركيته. ذلك أنّ السّرد يقوم في أساسه على التّحول من طور إلى طور والانتقال من حال إلى حال»[2]، إذ أنّنا من خلال النّموذج العاملي الغريماسي سنتعرف على التّحولات والتّطورات التي ستتعرض لها الشّخصيات، إذ سنقوم بإسقاط عناصر النّموذج على معالم النّص من أحداث وشخصيات حتى تُكشف مواطن التّحولات التي تطرأ على أحداث الرواية، وكيف تُسند الأدوار ويتغير محور الأهمية بالنسبة لها استناداً إلى موضوع القيمة.

ثالثا: الخطاطة السّردية

تُطرح الخطاطة السّردية باعتبارها «عنصرا منظماً ومتحكماً في التّحولات. فيما يبدو من خلال قراءة بسيطة لنص سرديّ وكأنّه تنافر وتداخل بين مجموعة من العناصر، يشكل في مستوى آخر، بنية بالغة الانسجام والتّماسك. ومن هنا فإنّ الخطاطة السّردية تّشكل نموذجا لكل التّحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفهومية»[3]، وعليه فهي العنصر الذي يساهم في تنظيم التّحولات عبر

[1]– المرجع نفسه، ص 87.

[2]– محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 47.

[3]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 88.

امتدادها العاملي، وتحافظ على تماسك النّص وانسجام المتن في مستوى عميق، حيث تحافظ على المعنى في شكله المنظم.

وكما هو معلوم أنّ الخطاطة السّردية هي الحصيلة النّقدية التي تَوصل إليها **غريماس** من خلال دراسته لمورفولوجية **فلاديمير بروب**، إذ استعمل الخطاطة السّردية عوض التتابع الوظيفي وعليه؛ «إذا كان كل نص سردي ينطلق من النّقطة (أ) ليصل إلى النّقطة (ي)، فإنّ الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، وكيفما كانت طبيعة النّقطة البدئية والنقطة النّهائية، لا يمكن أن يتم عن طريق الصّدفة، بل يستند إلى سلسلة من القواعد الضمنية... وبناء على هذا، يجب التعامل مع هذا الانتقال باعتباره عنصرا مبرمجا بشكل سابق داخل خطاطة سردية»[1]، حتى يتضح لنا الأمر أكثر نقدم المثال التّالي: أب يريد تسجيل ابنه في المدرسة، فيُلزمه المدير بإحضار الأوراق التي ستسهل عملية تسجيله، ولكن أثناء تجهيزه للملف المطلوب اكتشف أنّ السِّن القانوني للدخول المدرسي لا يتناسب مع سن ابنه، وهنا يتوجب عليه طلب المساعدة من شخص ما يتوسط له عند المدير أو المدير نفسه يتنازل ليسمح له بالتّسجيل في ذلك العام وذلك حتى لا تضيع عليه السنة الدراسية. ويمكن تحديد عناصر الخطاطة السّردية من خلال اللّحظات السّردية التالية:

- التّحريك Manipulation

- الأهلية Compétence

[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 88-89.

- الإنجاز Performance

- الجزاء Sanction[1]

وكل لحظة من هذه اللّحظات حسب "**سعيد بنكراد**" لها «موقعها الخاص داخل السّير الخطي للحكاية، كما أنّ انتماءها إلى هذا الجزء النّصي أو ذاك يخضع سلفا لمنطق خاص للأحداث بصفتها تسلسلا لا يمكن أن يأتي فيه اللاحق قبل السّابق»[2]، فهي لحظات منظمة حسب قانون خاص بتسلسل الأحداث. وعليه نجد أنّ: «التّحليل السّردي عند غريماس يتخذ من البرنامج السّردي جهازا آليا له مراحل تؤسسه، وهي أربع: التّحريك Manipulation، الكفاءة Compétence، الأداء Performance، التّقويم »[3]، والتي من خلالها يتم تقسيم المتن الحكائي إلى مراحل خاضعة لأحداث متقاربة تخدم لحظة سردية معينة. ولهذه المراحل بعدين: «الأول هو البُعد المعرفيّ وتشكله مرحلتا التّحريك والتّقويم والآخر هو البُعد العملي وتشكله مرحلتا الكفاءة والأداء»[4]. فلكل برنامج سردي آليات تَخدُمه، حيث من خلالها يتم تقديم العمل الإبداعي وفق تقنيات تضمن طرح الدلالة في شكلها المُنظم وتضمن تماسك النّص وانسجامه، وهي معايير تنتظم خلالها أحداث النّص وتخضع لانتماءات دلالية معينة، وهي ما تم الإشارة إليها سابقا بمصطلح الخطاطة السّردية، والتي يأتي تفصيل عناصرها كما يلي:

---

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ض 89.

[2]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 89.

[3]- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، ص 42.

[4]- المرجع نفسه، ص 42.

1- التّحريك Manipulation :

تُعتبر عملية **التّحريك** هذه «تحقيقا لغاية ما، صيغة تشير إلى ما يبرر هذا التّحول، وبعبارة أخرى إذا كانت الوظيفة هي الخالقة للعامل، تماما كما هو الحال مع الحامل والمحمول (اصطياد– صياد)، فإنّ عملية الخلق هاته تستند إلى صيغة تُبرر الانتقال من الوظيفة إلى العامل... والتّحريك هنا بمعنى خلق صيغة فعل الفعل (أي الفعل الذي يدفع إلى إنجاز فعل)، أي الدّفع بالذّات إلى القيام بفعل ما أو الإقناع بهذا الفعل. فإذا كانت الإرادة محمولاً جيهياً (أريد أن أفعل كذا) يحكم ملفوظاً وصفياً، فإنّها تفترض وجود حالة نقص ما قابلة للتّغيير، ووجوب التّغيير يتطابق مع التّحريك باعتباره صورة خطابية لا تنفصل عن المرسل باعتباره المنبع الذي تصدر عنه الذّات... فإنّ التحّريك يتميز بكونه نشاطاً يمارسه الإنسان تجاه أخيه الإنسان، بهدف الدّفع به إلى القيام بإنجاز ما... ومن خلال موقعه التّوزيعي بين إرادة المرسل... والمرسل إليه/ الذّات (البرنامج الذي يقترحه المحرك)، فإنّه يستند أساسا إلى الإقناع، ويتمفصل هذا الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسل، وفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه»[1]، وعليه فعملية التّحريك هي الدافع إلى تأدية فعل ما أو بتعبير آخر العمل المُنجز يتحقق نتيجةً لمحفزات، كالتّعليم– معلم، أي ما يدفع بالإنسان إلى العمل أو القيام بالفعل، الذي ينطلق أساساً عن قناعة من طرف المرسل ليتجسد بعد تأويله من طرف المرسل إليه.

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائية السّردية، ص 90–91.

أمّا «طرح التّحريك ضمن البُنيات الخطابية أي التّحول من السّردي إلى الخطابي عبر إدخال الوضعيات الإنسانية المحددة من خلال عناصر الزمان والفضاء... وإذا كان التّحريك من النّاحية السّردية المحض هو نقطة الانتشار السّردي الأولى، فإنّه يشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء ايديولوجي تتحكم في السّير الآتي للأحداث. وعوض التّعامل مع التّحريك بصفته الإعلان المبكر عن ميلاد قصة، يجب النّظر إليه في هذه المرحلة بصفته التّشكيل الإبتدائي للرؤية أو التّصور الإيديولوجي الذي ستعمل الأحداث الآتية على تفجيره في مسارات تصويرية متنوعة... كما أنّ التحريك لا ينفصل من جهة، عن الإمكانات السّردية التي يندرج ضمنها الفعل الآتي، أي عملية الانتقاء الخاصة بالتّوجهات الكلية أو الجزئية كأوّل اختيار سردي يعتنقه السّارد..، وعليه فإنّ ما هو مميز في هذه المرحلة هو طبيعة الفعل ونمط اشتغاله وكذا الكون السّلوكي الذي يحيل عليه، ذلك أنّ اختيار هذا الفعل لا ينفصل عن التّصور الذي يملكه السّارد عن العالم الإيديولوجي الذي يصدر عنه... وأيضا لا ينفصل.. عن المضامين الإيديولوجية والثّقافية ونمط كينونة الفعل المُنتقى... يجب النَّظر إلى التّحريك باعتباره لحظة الحسم الايديولوجي، أو هو الاختبار الايديولوجي في خطوطه العامّة قبل أن تعمل الحركة السّردية على تخصيصه وتحديد معالمه من خلال تحديد الوضعيات الإنسانية الخاصة»[1]. فالتّحريك عملية دفع الفاعل إلى تأدية عمل ما، ولا يكون تحريكاً اعتباطياً بلا سبب وإنّما تكون هناك قوى محركة لذلك الفعل، بمعنى أنّ السّارد يسعى إلى تحريك الفاعل ممارساً سلطته على المرسل إليه، لكن هذا

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائية السّردية، ص 92 –93 – 94.

التّحريك من النّاحية الخطابية يشكل إرساءً ايديولوجياً يتحكم في سير الأحداث، إذ أنّ السّارد يبث رؤاه الإيديولوجية داخل البنى السّردية، وعليه فطبيعة الفعل المّختار ونمط اشتغاله وحتى الدّلالة التي يحيل إليها غير مفصولة عن العالم الايديولوجي الذي يتبناه السّارد.

ومن خلال هذا يكون التّحريك الخطوة الأولى المُحمّلة بعدّة عناصر والتي تسبق مرحلة الأهلية.

2- الأهلية Compétence:

تُمثل العنصر الثّاني من الخطاطة السّردية وتُسمى أيضا بالكفاءة، وتعتبر الشّروط الضرورية السّابقة على الفعل الذي يؤدي إلى امتلاك موضوع ما[1]. فالقيام بحدث جوهريّ في أحداث الحكاية يتطلب وجود وعي لدى الفاعل بشروط تُحقق الفعل حيث تكون له أهلية وكفاءة بالنّشاط الموكل إليه.

بمعنى أنّه ينبغي على المرسل امتلاك الأسباب التي تؤدي به إلى تحقيق الفعل. فالأهلية هي الدافع لإنجاز الفعل، ولكن إذا كان التّحريك يتحقق بعنصرين اثنين (فعل اقناعي يقوم به المرسل، وفعل تأويلي تقوم به الذّات)، فالحديث عن الأهلية يجعلها تقع مع التّحرك في دائرة واحدة والتي تستوجب وجود عناصر ليُتَمكن من تحقيق الفعل، منها القبول الذي يتسدعي وجوده توفر الأهلية للقيام بالفعل، فإنّ القبول هو الصفة الثانية للتأويل، والذي من حلاله تُعلن الذّات رسمياً

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 95.

إمكانية تأديتها للدّور. ولكن القبول ليس تحقيقاً للفعل وإنّما هو إمكانية الانتقال من الاحتمال إلى التّحيين.

ولكي تُحقق الذّات انجازها ينبغي أن تمتلك الأسباب التي ستسمح لها بتحقيق الفعل؛ لذلك لا يمكن الحديث عن الأهلية إلاّ من خلال ربطها بالإنجاز: فكلاهما مرتبطان بدائرة الفعل ويحكمها بعد تداولي، ولكن إذا كان الفعل هو فعل كينونة فإنّ الأهلية هي ما يدفع إلى الفعل، فهي إذن ما يجعل تحقيق الفعل ممكنا[1]. وحتى يتحقق الفعل ينبغي أن تتوفر الذّات على مجموعة من الشّروط كما حددها **غريماس** والمتمثلة في: **وجود الفعل، معرفة الفعل، قدرة الفعل، إرادة الفعل.** إلاّ أنّ هذه العناصر توفرها مجتمعة ليس ضروريا، ولكنها تتحقق بصور مختلفة[2]، كما للتّحريك أهمية في الخطاطة السّردية فللأهلية الأهمية ذاتها، لأنّها ضرورية لإنجاز أي عمل. «فإذا كان التّحريك... هو لحظة الحسم الإيديولوجي، أي لحظة النّقطة الإيديولوجية التي تعد تحقيقاً خاصا لمضمون عملية القلب الخاصة بالعلاقات المكونة للنّموذج التّأسيسي، وتحويلها إلى عمليات، فإنّ الأهلية، كمرحلة سردية تابعة للتّحريك،... باعتبارها إنجازاً أساسياً، فاكتساب المعرفة أو القدرة بعيداً أن يُشكل مرحلة التّأهيل. فإنّه يشكل مرحلة الإنجاز الحقيقي»[3]، فبالتالي نرى أنّه إذا كان التّحريك هو الدّافع الإيديولوجي للأحداث والرغبة في تأدية الفعل، فإنّ

[1]– يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائية السّردية، ص 95.

[2]– يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائية السّردية، ص 96.

[3]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 97 – 98 – 99.

الأهلية تمثل الأسباب أو الشّروط التي ينغي توفرها في الذّات حتى تتمكن من تحقيق ذلك الفعل.

فكلا المرحلتين أساسيتين فالثانية تنتج عن الأولى وهذه الأخيرة تخلق الحالة التي من أجلها تُكتسب هذه الأهلية داخل الحركة السّردية. والتي من خلالها يحقق الفعل صفة الإنجاز الذي يعدّ برهاناً على توفر الأهلية لدى الفاعل.

3- الإنجاز Performance:

فبعد عمليتي التّحريك التي تؤدي بالذّات إلى الرغبة في القيام بالفعل ومرحلة الأهلية التي من خلالها تكتسب الذّات الأسباب لتأدية ذلك الفعل تأتي الدورة الثالثة المتمثلة في الإنجاز وهي العُنصر الثالث داخل الخطاطة السّردية، ويشير حسب موقعه إلى نوع من الإشباع النّصي الذي يقود الدورة السّردية إلى الامتلاء[1]، حيث أنّ الذّات تكون بعد تلك المرحلتين في طور الإنجاز الذي يعكس وجود القدرة على تحقيق الفعل، فإذا كان «التّحريك يحيل على مقولة «فعل الفعل»، وإذا كانت الأهلية تحيل على «كينونة الفعل» فإنّ الإنجاز يحدد «فعل الكينونة»، وهي حالات تخص البطل في مساره السّردي وخضوعه لمجموعة من التّحولات تمس فعله وكينونته.

وطبيعته هاته هي التي تجعل منه ملفوظ فعل يحكم ويحدد ملفوظ حالة... يكون الإنجاز محكوماً من جهة بنوعية الأهلية التي تتطلبها الذّات المنجزة،

[1]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 100.

ومحكوما من جهة ثانية، بخانة جيهية محددة في وجوب الفعل (الضرورة أو الاستحالة) التي تصفي القيم المحددة «لحالة الأشياء» الجديدة»[1]، وعليه فالإنجاز يعدّ من المراحل المهمة في الخطاطة السّردية، ويعتبر المحطة الأخيرة في سلسلة تحولات المتن، ولكنه محكوم بشروط تتمثل في: نوعية الأهلية حسب الذّات، ووجوب الفعل، ويمكن عده أيضا «قرارا إذا كان موقعه ضمن المستوى التداولي»[2]، بمعنى أنّه الهدف النّهائي للحكاية أو القصة المحدد منذ البداية.

ويمكن النّظر إلى الإنجاز باعتباره وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات السّردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص. ويمكن تحديد هذه الملفوظات على الشّكل التالي:

«م س= مواجهة: (ذ1 ⟵ ذ2)

م س= هيمنة: (ذ1 ⟵ ذ2)

م س= منح: (ذ1 ⟵ ذ2)» [3]، فمن خلال هذا يتضح؛ أنّه في المرحلة الأولى تكون المواجهة أو الصراع بين الطرفين (ذ1) و(ذ2)، في حين نجدهما في المرحلة الثانية أنّ أحد الأطراف قد كانت له السّيطرة، أي أنّ (ذ1) تنفي (ذ2) أو العكس، أمّا في الأخير فيتم المَنح للذّات بتحقيقه لموضوع معين.

---

[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 102.

[2]- المرجع نفسه، ص 103.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 100- 101.

ففي لحظة طرح العلاقات القائمة على الصراع والمواجهة نكون بصدد الانتقال من الوضع المجرد إلى التمثيل السّجالي لمجموع الخطاطة، أي الانتقال إلى المعادل المشخص للعلاقات المكونة للنّموذج التّأسيسي.

كما يُعتبر الإنجاز مطابقا للبرنامج السّردي عند **غريماس** كونه يمثل أي خطاطة شكلية قابلة لاستيعاب مضامين متنوعة[1]. ليأتي الجزاء في نهاية العناصر المكملة للخطاطة السّردية كمرحلة أخيرة تابعة لما قبلها.

4- الجزاء Sanction:

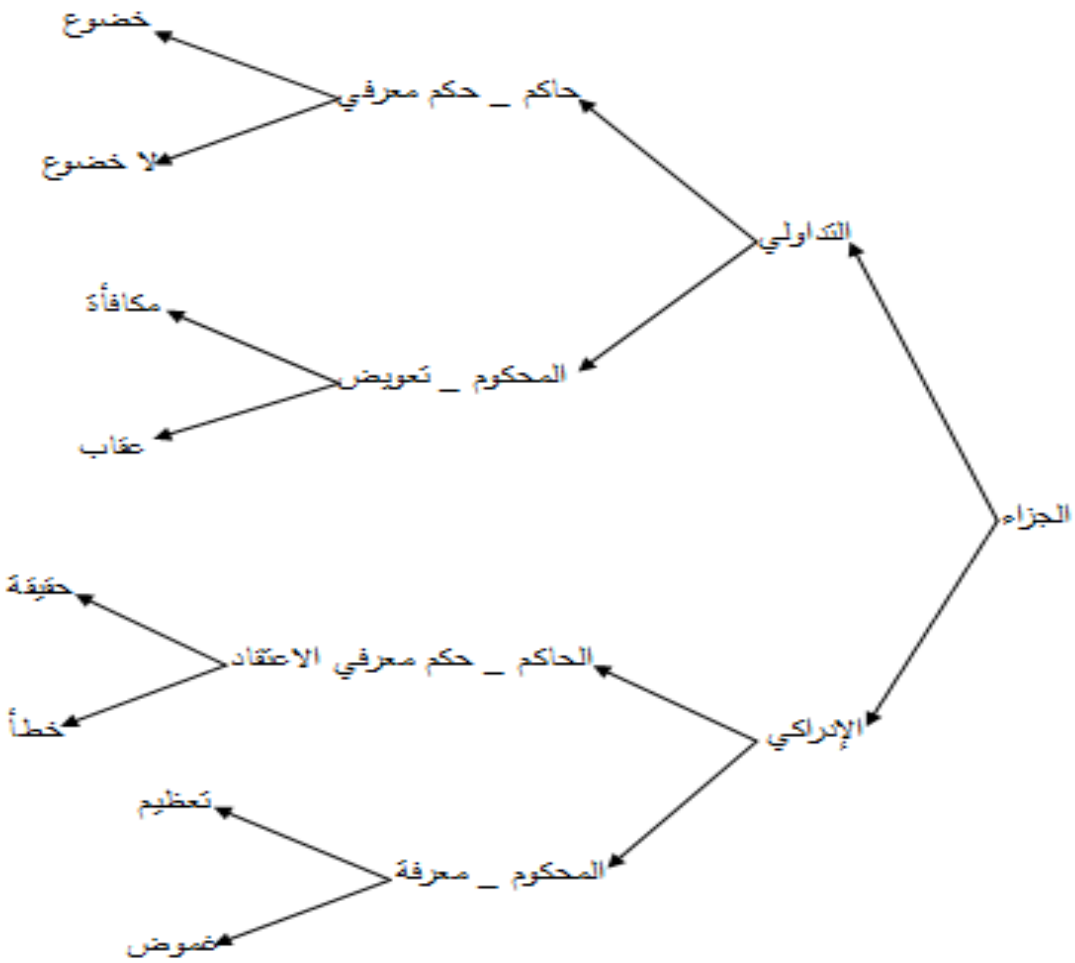
إذا كان الجزاء والتّحريك يتميزان بحضور مكثف للمرسل؛ أي يعدّ التّحريك بتعبير آخر هو المرحلة الأولى أو نقطة انطلاق الفعل السّردي والمكون القيمي، فإنّ الجزاء هو الخلاصة التي سيستقر عليها الفعل السّردي والمكوّن القيمي، أي يمكن اعتباره حكماً على ما تم انجازه من البداية وصولا إلى النّهاية، والمرسل الذي هو نقطة اشتراك بين البداية والنهاية أي بين عمليتي التحريك والجزاء، فهو أيضا حَكم على الحالات والتحولات وعلى الأفعال المُنجزة وما مدى مطابقتها وكيفية تنفيذها مع معايير الكون القيمي[2]. فالجزاء تقييم معرفي يقوم به المرسل، مقيما بذلك انجازه إذا كان سلبيا أو إيجابيا وعلى حسب ما تكون النتيجة يكون الحكم.

---

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائية السّردية، ص 100- 101.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 104 – 105.

كما أنّه «هو الذي يقوم على شكلين مراعاةً للبُعد التداولي والبعد المعرفي»[1] فالجزاء التّداولي هو حكم معرفي يعرف من خلاله المرسل مدى مطابقة الفعل مع النّسق القيمي، أمّا الجزاء المعرفي فهو حكم معرفي حول كينونة الذّات. ويمكن تلخيصه في المخطط التّالي:



(شكل07)[2]

[1]– حليمة وازيدي، سيميائيات السّرد الروائي (من السرد إلى الأهواء)، منشورات القلم المغربي، دار القروين الدار البيضاء، ط1، 2017، ص 114.

[2]– المرجع نفسه، ص114.

وبالتالي فإنّ الخطاطة السّردية بمراحلها الأربعة تعمل مجتمعة من أجل تحقيق الفعل، فالتّحريك يُمثل نقطة بداية الأحداث، في حين الأهلية تكون متصلة بالمرحلة الأولى وتمثل الشّروط الأساسية التي تساهم في تحقيق الفعل، وتحكمها صيغ حددها غريماس في أربعة عناصر: وجود الفعل، معرفة الفعل، قدرة الفعل، إرادة الفعل. أمّا المرحلة الثالثة وهي الإنجاز وهنا يقوم الفاعل بتأدية الفعل، لنصل في الأخير إلى الجزاء الذي يلعب دور الحَكم على المشروع النّهائي[1]. فالخطاطة السّردية تمثل «نموذجا لكل التّحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفهومية»[2]. وتُبَين بذلك الحدود المُحتملة للفعل من دوافع ومحفزات وصولا إلى تحقيقه، ليُتبين في الأخير مدى انسجام النّص وتماسكه ليخضع في النّهاية إلى ما اصطلح عليه "**غريماس**" بـ "**البرنامج السّردي**".

رابعا: البرنامج السّرديProgramme narratove

يُمثل البرنامج السّردي «مجموع الحالات والتّحولات النّاجمة عن العلاقة التي تجمع بين الفاعل والموضوع وتحولها، إنّه التّحقيق الخصوصي للمقطوعة السّردية في حكاية معطاة، يعني سلسلة من الحالات والتّحولات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدّال على الحالة وموضوعه، يُحدد البرنامج السّردي دائما بالحالة (في

[1]– يُنظر: حليمة وازيدي، سيميائيات السّرد الروائي (من السرد إلى الأهواء)، ص 115.
[2]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 88.

علاقتها بموضوع القيمة) التي ينتهي إليها»[1]، وبالتالي فإنّ المقطوعة السّردية تتحقق من خلال ما نتج من العلاقة التي تكون بين الفاعل والموضوع في حكاية ما، أمّا البرنامج السّردي فيُحدَّد من خلال فقدان أو امتلاك الموضوع.

كما أنّه «ينبني هذا الإجراء على وجود عامل ذات في علاقته بالموضوع، وتتحدد هذه العلاقة انطلاقا من علاقة الرغبة التي تدل على توفر جهة الإرادة لدى العامل الذّات، وتتحدد حالة عامل الذّات في بداية المسار بالانفصال مع الموضوع لذلك فهو يسعى لتجاوز هذه الحالة إلى أخرى تتميز بالاتصال، وفي هذا الإطار (أي العلاقة الاتصالية والانفصالية) تجد الأهواء والأحاسيس، والحالات النّفسية مكانها، وهو الانفتاح الذي حققته السّيميوطيقا، وذلك بأخذها بعين الاعتبار شعور واحساس الذّات داخل الخطاب أو أي محكي كيفما كان»[2]، فهذا البرنامج أساسه العلاقة القائمة بين العناصر المكونة له، أي الذّات والموضوع، والتي تتحقق من خلال رغبة الذّات بالقيام بالفعل حتى يُنفذ الموضوع المرجو من هذا الإجراء وذلك من خلال مرور عامل الذّات بعلاقتي الاتصال والانفصال عن الموضوع، ليجد في الأخير الهدف المراد تحقيقه.

ويُعتبر "**غريماس**" «البرنامج السّردي صيغة تركيبية مُنظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمني»[3]، وكأنّه بذلك يُحدده كإطار لتحديد الأفعال سواء أكان

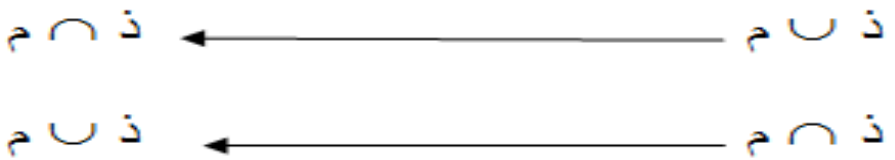
---

[1]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – انجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، دط، فيفري 2000، ص 148.

[2]– حليمة وازيدي، سيميائيات السرد الروائي (من السرد إلى الأهواء)، ص 110.

[3]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 108.

ذلك ضمنيا أو بشكل مصرح به. ويتحدد البرنامج السّردي «إمّا من خلال تعاقد بدئي يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النّصية الفاصلة بين لحظتي البدء والنّهاية، وإمّا من خلال إرساء قواعد بنية سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعان من أجل الحصول على نفس الموضوع»[1]. فهو تفاعل يُعبر عن طبيعة العلاقة بين الأطراف المتصارعة حول موضوع محدد من خلال أحداث نصية معينة لها بداية ونهاية، وستكون الصّيغة التّركيبية لهذا البرنامج هي: حالة انفصال تقود إلى اتصال بعيداً عن أي سجال، أو العكس من حالة اتصال إلى حالة انفصال:



(شكل08) [2]

فمن خلال هذه الصّيغة نرى أنّ الذّات في المرحلة الأولى منفصلة عن الموضوع في حين متصلة به في المرحلة الثانية وهذا الاتصال ناجم عن تدخل ما يحدد مضمون هذا التّحول، ويتم ذلك عن طريق فعل محول تؤديه "ذات فعل"، وذلك بهدف تغيير ملفوظ حالة، ومن خلال الشّكل التالي نرى هذا التّحول: (ذ 1: ذات الفعل/ ذ 2: ذات الحالة)

[1]- المرجع نفسه، ص 109.

[2]- المرجع نفسه، ص 109.

- فعل محول { ذ 1 ⟵ (ذ 2 ∩ م) }

أو

- فعل محول { ذ 1 ⟵ (ذ 2 ∪ م) }

ولكن هذا الصّراع القائم على موضوع واحد يؤدي بالذوات تارة إلى الاتصال به وتارة أخرى إلى الانفصال عنه، فـ «انتقال الموضوع من ملكية أحد الطرفين إلى ملكية الآخر تستحيل "العلاقة الحالية" في اتجاهين متقابلين فيصبح الفاعل الحالي المتصل بالموضوع في البداية منفصلا عنه في النّهاية والمنفصل عنه في البداية متصلا به في النهاية..»[1]، فهذا النّزاع قائم من بداية النّص إلى نهايته، حيث يكون بين ذواتين أو أكثر فقط للحصول على نفس الموضوع وتكون العلاقة بين تلك الذّوات وذاك الموضوع إمّا بالاتصال معه أو بالانفصال عنه، فلا وجود لحالة قارة يثبت عليها عند طرف معين.

وإذا كان «النّص السّردي في كليته يعدّ برنامجاً سردياً تاماً، فإنّه قد يحتوي على سلسلة من البرامج السّردية المرتبطة إمّا بضرورة تكرار التّجربة الواحدة مرات متعددة، فالحصول على الموضوع الواحد قد يستدعي سبلاً ووسائل متنوعةً يحكمها برنامج أصليّ، وإمّا مرتبطة بتعدد الموضوعات الاستعمالية المؤدية إلى الحصول على موضوع قيمة واحدة، وينتج عن هذا التّعدد تعدد البرامج الاستعمالية للحصول على هذه الموضوعات ضمن ما يتطلبه البرنامج الرئيس المؤطر للنّص السّردي

[1]– محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي، ص 49.

في كليته»[1]، بمعنى أنّ النّص يحتمل برنامجاً سردياً تاماً حاملاً لمجموعة برامج سردية خاضعة لنمطين اثنين: فإمّا أن تتكرر تلك البرامج بحكم تكرار التّجربة، وإمّا لتعدد الطرق المتبعة للحصول على الموضوع. والبرامج السّردية عند **غريماس** نوعين اثنين هما: البرنامج السّردي العادي البسيط، والبرنامج السّردي المركب.

4-1 البرنامج السّردي العادي البسيط Le programme narrative normal simple:

فهذا النّوع يقوم على «فعل إنجازي واحد يتوخى قلب الحالة البدئية L'état (intial) بغض النّظر عن كونها حالة اتصال أو انفصال، واستبدالها بحالة نهائية (état final) لا غير»[2]، وعليه فهو برنامج سرديّ يقوم على فاعل واحد يتولى مهمة الحصول على موضوع القيمة بغض النّظر عن حالتي الاتصال والانفصال.

4-2 البرنامج السّردي المركب Le programme narrative complexe:

وفي هذا البرنامج تكون العلاقات معقدة مركبة، إذ يتم إدخال فاعل ثاني حتى يتنازع مع الفاعل الأوّل على نفس الموضوع، أي أنّ المشروع السّردي حسب **غريماس** تتم مضاعفته[3].

---

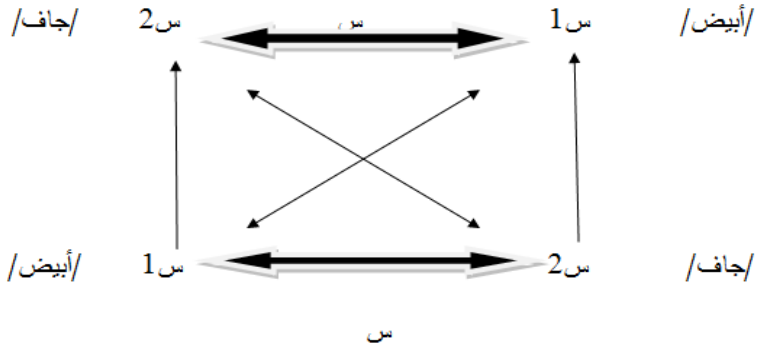
[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 110 – 111.

[2]- عبد العالي بوطيب، مستويات تحليل الص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، ط01، 1999، ص 113.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 113.

خامسا: المربع السّيميائيCarré Simiotique:

يُفهم من المربع السّيميائي التّمثيل المرئي للتّمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية، كما أنه يوضح نظام العلاقات بواسطة نموذج منطقي يبرز شبكتها وتمفصل الفوارق، وفي الأساس على تمثيل العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، وأيضا يساعدنا على تشكيل العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النّص على القراء، ويأخذ المربع الشّكل التالي:



(شكل09) [1]

وبالتالي فهذه التّركيبة تبين لنا طبيعة العلاقات والإختلافات بين الوحدات الدلالية التي تشكل العالم الدلالي، بمعنى أنّه يكشف لنا المعنى الذي يقدمه المتن للقراء، فمن خلال هذا النّموذج يمكن أن نرتب العناصر التي تحكمها تلك العلاقات، وفرضية المربع السيميائي تكمن في وجود مضامين غير متمفصلة في وحدات صغرى تخبر عنها، كمضامين فكرية موجودة خارج أي سياق كالخير، الشّر، الصّدق، التي هي في حاجة إلى تحريك، فهذا النّموذج يعتبر تأليفاً تقابلياً

[1]– يُنظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، ص23.

لمجموعة من القيم المضمونية، بالإضافة إلى امتلاكه قدرة جعل المعنى قادرا على التّدليل، فالمربع السيميائي هو ذلك المبدأ التّصنيفي الذي تتمفصل داخله، وتظهر انطلاقا منه القيم، وإجراءات خلق القيم المتواترة للإيديولوجيا. وإذا كان هذا النّموذج قابلا لتوليد أشكال خطابية غير سردية، فإنّه يعدّ أيضا قاعدة أساسية لكل سيرورة ديناميكية مولدة للتّركيب السّردي[1]، وبالتالي فإنّ هذا النمّوذج يعدّ بمثابة أرضية هامة للحركية التي تشكل التّركيب السّردي، وهو الأساس المنتج للقيم والإجراءات التي تساهم في إيجاد خطابات جديدة غير تلك التي تتمظهر عبر السّرد، دون أن ننفي أهمية ذلك من خلال تواتر الدلالة في التّركيب السّردي.

ويعود فضل صياغة هذا النّموذج إلى **ألجيرداس غريماس**، حيث جعل منه وسيلة لتحليل المفاهيم السّيميائية المزدوجة بعمق أكبر، فيضع طريقة للوصل والفصل بين السّمات الدلالية في النّص، والمربع السيميائي يعتبر نسخة معدلة من "المربع المنطقي" في الفلسفة السكولاستية حيث أدخل **غريماس** عليها تمييز **جاكبسون** بين التناقض التدريجي وغير التدريجي، حيث أنّه استعان بفكرته حول المربع المنطقي ليجسد فكرته والمتمثلة في المربع السّيميائي. ويمكن استخدامه لإبراز مواضيع تحتية "مستترة" في نص أو ممارسة، فمن خلاله يتم استنباط الدلالات المضمرة الخفية في المتن أو في الاستعمال[2]، وبعدما عرجنا على

---

[1]– يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص49 – 56.

[2]– يُنظر: دانيال تشاندلر، أسس السّيميائية، ط01، تر: د. طلال وهبة، مراجعة: د. ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، تشرين الأول (أكتوبر) 2008، ص 186 – 188.

الجانب النّظري والمفاهيمي لبعض الأساسيات التي سندرس من خلالها ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير"، سنحاول خوض غمار الجانب التّطبيقي، حتى نرى مدى تطابق وطواعية النّص لتلك المفاهيم النّظرية ولإجراءات السّيميائية السّردية.

المبحث الثاني: التّمظهر السّطحي والعميق في رواية ذاكرة الجسد

استندت السّيميائية في دراستها للمتن الروائي عبر المخطط الغريماسي على نماذج معيارية تُحدد الإطار العام للنّص بالتّمظهر السّطحي والعميق، وضمن هذين المستويين المنظمين، تُرتَب سلسلة من التّطابقات حتى يتم الانتقال من مستوى إلى آخر[1]، وعليه فإنّ ما يتم استنتاجه من المستوى الأوّل أنّه يؤدي بالضرورة إلى المستوى الثاني، حيث هناك اتصال بينهما إذ السّطح يخدم العمق والعكس صحيح، ولكن قبل الخوض في غمار الجانب التطبيقي ينبغي التّطرق إلى البناء العام للرواية، حتى يتسنى لنا التّعرف على أهم الأحداث التي تدور حولها الرواية، أي التّطرق إلى التمظهر السّطحي للنّص الذي: «يُخضع السّرد، بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللّغوية الحاملة له، أي مجموع العناصر التي تُدرك من خلال التّشخيص ذاته. وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بالنّص في تجلياته الخطية المباشرة كما يقرأه أي قارئ عادي»[2]. وبالتالي فإنّ هذا المستوى يتعلق بكل العناصر والدلالات اللّغوية المباشرة التي يلاحظها أي قارئ عادي، أي المفهوم الخارجي للنّص.

---

[1]– يُنظر: رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، ص 29.

[2]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 50.

أولا: تقطيع النّص الروائي

في إطار دراسة المستوى السّطحي للنّص يكون على الدارس إخضاع المتن لتقطيع منهجيّ، يمثل إجراءً أولياً لعملية التّحليل فـ «كل تقطيع سردي يكون قادراً على أن يكون لوحده حكاية مستقلة، وأن تكون غايته الخاصة به، غير أنّه يكون قادرا أيضا على الاندماج داخل حكاية أكبر توسعاً مؤدياً وظيفةً خاصةً داخلها»[1]، وبالتالي **فغريماس** يلجأ إلى التّقطيع السّردي كونه خطوة أساسية في التّحليل، حيث كل مقطع روائي قد يمثل وحده جزئية نصية مستقلة بذاتها تحمل في طياتها حكاية منفردة، وإذا رُبطت بالكل تشكل جزئية من ذلك الكل، لذا ينبغي على المحلل أن يُعرج على هذا التّقطيع حتى يسهل عليه التّحليل والمقارنة بين الجزئيات. وسنقوم بتقطيع نص **ذاكرة الجسد** حسب جهازها الكتابي وأيضا بحسب المعايير الزمانية والمكانية ثم حسب التّشاكلات الدّلاليةوهي كالآتي:

1-1 تقطيع النص بحسب العنصر الكتابي:

من خلال البناء العام للرواية نجد أنّها منظمة على أساس فصول ستة، غير معنونة، ولعل تلك الحركة مقصودة من المؤلفة فقد تكون تركت المجال للقارئ بعد اطلاعه عليها أن يعنونها بحسب قراءته التّأويلية لكل فصل، وقد يكون أيضا أنّها تركتها مفتوحة لأنّ العنوان الرئيسي يدل عليها كلها فلم ترد التّكرار فتركتها لتصور القارئ وحكمه. ولكن قبل هذه الفصول نجد صفحة العنوان التي تمثل الفضاء

[1]- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2002/1423، ص 31.

النّصي الأول من غلاف الرواية، وبعده نجد أنّ الرواية يحدد فصولها بياض يختلف مساحته حسب الحيز النّصي الذي يحتله كل فصل. ونجد هذا التّقطيع على الشّكل الآتي:

1- العنوان: "ذاكرة الجسد"، من خلال النّظرة الأولى للعنوان يتبادر إلى أذهاننا تساؤل ما علاقة هذا العنوان بذلك المتن؟ إذ «يمثل فعلا مفتاح النّص إنّه البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري ومحفز للقراءة»[1]. ولكن بعد التأويل الضمني للمتن تتضح صلة العنوان به، إذ أنّ المؤلفة جعلت من حياة "**خالد بن طوبال**" المؤلمة بعداً دلالياً ملازماً للذاكرة، ففقدانه لذراعه أصبح رمزاً كلما واجهه موقف معين يسترجع من خلاله أكثر لحظاته ألما، كما نجد أنّ هذه الجزئية المتمثلة في الألفاظ الصريحة للعنوان «ذاكرة الجسد» مبثوث بين ثنايا تلك الفصول، ولعلّ المؤلفة أدرجت هذا التّكرار عن قصد منها إذ يرى "**محمد مفتاح**" أنّ العنوان هو «أول مفتاح إجرائي نفتح به مغاليق النّصوص، كونه علامة سيميوطيقية، تضمن لنا تفكيك النص وضبط انسجامه، فهو المحور الذي يتداول ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه"[2]، وبالتالي فعلى حد قوله فإنّ العنوان هو الوحدة الدلالية التي من خلالها ندخل إلى عمق النّص، حتى يتم التّعرف على وحداته البنيوية ومدى انسجامها وتماسكها.

---

[1]- رشيد بن مالك، السّيميائية بين النّظرية والتّطبيق، مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر، 1994 – 1995، ص 35.

[2]- محمد مفتاح، دينامية النّص _ تنظير وإيجاز _، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، 1990، ص 72.

2- الفصل الأول: يبدأ من: «ما زلت أذكر قولك ذات يوم: "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث"...»[1]، وينتهي عند: «دهشة بعد أخرى، وجرحا بعد آخر، فلم يحدث لأدبنا التّعيس هذا، أن عرف قصة أروع منها.. ولا شهد خرابا أجمل.»[2]

3- الفصل الثاني: ويبدأ هذا الفصل بـ: «كان لقائنا يوما للدهشة.. لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول...»[3]، وينتهي عند: «وكان الحب الذي تجاهلني كثيرا قبل ذلك اليوم.. قد قرر أخيرا أن يهبني أكثر قصصه جنونا»[4].

4- الفصل الثالث: وكانت البداية كالآتي: «التقينا إذن.. قلت: - مرحبا.. آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.. قلتُ: لا تأسفي.. قد جئت متأخرة عن العمر بعمر... »[5]، وينتهي في: «كيف سمحت لنفسي بأن أكون سعيدا إلى ذلك الحد، وأنا أدرى أنني لم أمتلك منك شيئا في النّهاية، سوى بضع دقائق للفرح المسروق، وأنَّ أمامي متسعا من العمر.. للعذاب؟»[6].

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص 44.

[3]- المصدر نفسه، ص 45.

[4]- المصدر نفسه، ص 76.

[5]- المصدر نفسه، ص 77.

[6]- المصدر نفسه، ص 165.

5- الفصل الرابع: يبدأ بـ: «كان لرحيلك مذاق الفجيعة الأولى، والوحدة التي أحالتني في أيام إلى مرتبة لوحة يتيمة على جدار، تحضرني جملة تبدأ بها رواية أحببتها يوما...»[1]،

وينتهي بـ: «فتجرفني الكلمات.. إلى حيث أنا»[2].

6- الفصل الخامس: يبدأ بـ: «ما زلت أذكر ذلك السّبت العجيب.. عندما رنّ الهاتف ذلك المساء بتوقيت نشرة الأخبار... »[3]، وينتهي في: «ولكن كان هناك شيء ما في هذا الزواج، يرفض أن يدخل عقلي وأقتنع به»[4].

7- الفصل السادس: يبدأ بـ: «لعرسك لبست بدلتي السّوداء. مدهش هذا اللون. يمكن أن يلبس للأفراح.. وللمآتم !... »[5]، وينتهي عند: «ولكنني أصمت.. وأجمع وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة رؤوس أقلام.. ورؤوس أحلام»[6].

يتجلى لنا بعد قراءة الفصول أنّ كل فصل منفرد تسيطر عليه أحداث معينة، فمثلا الفصل الأول نجد أحداثه تدور حول حياة البطل «**خالد بن طوبال**» الثورية، فهو هنا يرجع بذاكرته لسرد تلك المرحلة وكيف عاشها بمزاياها وآلامها كأنّها تمثل بداية من النّهاية، أمّا الفصل الثاني فهو عبارة عن لوحة غرامية رسم

---

[1]- المصدر نفسه، ص 167.

[2]- المصدر نفسه، ص 250.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 251.

[4]- المصدر نفسه ، ص 331.

[5]- المصدر نفسه، ص 333.

[6]- المصدر نفسه، ص 383.

فيها قصة حب الوطن جُسدت في امرأة، وبعد ذلك تأتي الأحداث متتابعة في بقية الفصول لتحكي عن الأحداث التي وقعت في أكتوبر 1988، حيث خلفت موت الكثير من الأشخاص، وهنا كانت بداية التّأزم الذي عاشته الجزائر من خلال الرواية.

1-2 تقطيع النّص حسب الزمكانية:

وتمكن مساهمة هذا الجانب في فهم المعنى العام للرواية، وذلك من خلال تحديد أهم المنعرجات الزمكانية التي تتغير خلالها الأحداث.

1-2-1 التّقطيع الزمني:

ونعني هنا بالتّقطيع الزمني مجموع الأحداث المرتبطة بأزمنة محددة قدمتها الروائية مستندة عليها من أجل تبرير الأزمات التي عانى منها المجتمع الجزائري على مختلف الأصعدة، وبالرجوع إلى الرواية نجد أنّ أحداثها تسير خلال وحدتين زمنيتين، نبينها كالتالي:

1- المرحلة الأولى (مرحلة الثورة):

حيث قدمت لنا الروائية خلال هذه المرحلة نضال الشّعب الجزائري وكيفية تصديه للمستعمر الفرنسي بكل قوته، و"**خالد بن طوبال**" مثّل دور المجاهد الذي عاش تفاصيل الثورة ومآسيها. وأشارت إلى أحداث 8 ماي 1945، تقول الرواية: «إثر تظاهرات 8 ماي 1945، التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أول عربون للثورة، متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشّهداء سقطوا في

تظاهرة واحدة»[1]، وتشير أيضا إلى فترة النّضال السّياسي بعد هذه الانتفاضة التي كان من نتاجها التّجهيز للثورة. وبعدها تحدثت "**أحلام مستغانمي**" عن فترة اندلاع الثورة، حيث أشارت إلى أهم القائمين عليها ولكنها حصرت حديثها عن "**سي الطاهر**"، وعن الّذين كان لهم يدّ في انجاحها كـ "**ديدوش مراد**"، "**عميروش**"، "**بن المهيدي**" وغيرهم، فهؤلاء كانوا يرمون أنفسهم إلى الموت من أجل إنقاذ الوطن واسترداده من أيد العدو. فالروائية في هذه الفترة قامت باسترداد التّاريخ على لسان شخصياتها الورقية، كأحداث مفصلية لها تأثيراتها على حياة الشخصيات حتى بعد الاستقلال.

2- المرحلة الثانية (مرحلة الاستقلال):

عاشت الجزائر أثناء هذه الفترة تدهوراً كبيراً على مستوى مختلف القطاعات، إذ أنّ الحكم العسكريّ الذي جاء من أجل تصويب أخطاء الثورة، قضى على معظم الهُوِيات الواعية التي كان بموجبها رفع الجزائر إلى مستوى آخر، حيث تقول الرواية: «آخرها حزيران 71 الذي قضيت بعضه في سجن التّحقيق والتّأديب يستضاف فيه بعض الذين لم يبتلعوا ألسنتهم بعد»[2]، وكأنّ الجزائر لم تخرج من فترة استعمارها، لكن هذه المرة استعمار ابن البلد، حيث أصبح الوطن نفسه سجنا لأبنائه «سجنا لا عنوان معروفاً لزنزانته، لا اسم رسمياً لسجنه، ولا تهمةً واضحةً لمساجينه... والذي أصبحتُ أُقاد إليه فجراً معصوب العينين محاطاً بمجهولين، يقوداننني إلى وجهة مجهولة أيضا، شرف ليس حتى في متناول كبار المجرمين

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

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 228.

عندنا»[1]، ونتيجة لتلك الإساءات والضغوطات السياسية اختار (خالد) الهجرة والغربة بدل البقاء في وطن الذي كان يدافع عنه بملء قوته، فقد أصبح الآن مكاناً للاضطهاد السّياسي والخنوع للظالمين، يردد خالد بن طوبال قائلا: «حزني على ذلك الثّوب... حزني عليه. كم من الأيدي طرزته... ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان... كأنّه ليس ذاكرتنا، كأنّه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟»[2]، فقد أصبح هذا الوطن بعدما كان رمزا للحرية للأمان لشعبه، تركة يتقاسمها أصحاب النّفوذ والسلطة الفاسدة. بمعنى أنّه أضحى يمثل أكبر خيبة أمل لـ "**خالد بن طوبال**". وهذا ما يمكن قوله عن فترتي الثورة والاستقلال وما نتج عنهما من إيديولوجيات وأنظمة سياسية متضاربة متأزمة لم تخدم الشّعب الجزائري بقدر ما دفعت بشبابه للهرب عن طريق الهجرة أو الانتحار في بعض الأحيان.

1-2-2 التّقطيع المكاني:

حيث يُشكل المكان المجال الذي تجري فيه الأحداث، وجغرافية الوقائع التي تستند إليها من أجل النّص بالدّلالات المختلفة التي تحملها تلك الأمكنة يرى "**يوري لوتمان**" أنّ «المكان يؤثر في البشر، بالتالي فهو يعكس سلوكهم وطبائعهم وفق ما يقتضيه تنظيمه المعماري حتى أنّه يمكننا من التّعرف على الشخصية من

[1]- المصدر نفسه، ص 228.

[2]- المصدر نفسه، ص 344

خلال مكان معيشتها»[1]، ويمكن ذكر الأمكنة التي تعدّ أساسية في بناء الرواية كالآتي:

1- قسنطينة: حيث مثّلت بالنسبة للبطل الوطن، والانتماء والخيبة والحنين، حيث

1-1 الحنين: ففيها وُلد وعاش طفولته ونشأ في أحضانها، ومنها هرب وهاجر لما آلت إليه الأوضاع بعد الاستقلال فبعدما كانت هي الحضن الدافئ أصبحت أكبر مُضطهد لشعبها نتيجة الظروف السياسية التي سادت في تلك الفترة «ما يخيفني ليس ألاّ يعرفني النّاس هناك، بل ألاّ أعرف أنا تلك المدينة... وتلك الأزقة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين.. »[2].

1-2 الفاجعة والخيبة: حيث فقد فيها أخاه حسان نتيجة لرصاصة طائشة أودت بحياته وخلّفت في نفس "**خالد بن طوبال**" ألماً فوق آلامه تجاه هذا الوطن، كما أنّ المرأة التي أحبها مثلت بالنسبة له الوطن وضاعت منه كما ضاع حلمه بالاستشهاد في سبيل ذلك الوطن. بمعنى أنّ هذا المكان بأحداثه ومعالمه الأثرية شَكل في نفس البطل "**خالد بن طوبال**" مشاعراً متضاربة ومتناقضة في كثير من الأحيان. وصار الوطن بالنسبة له خيبة بعد أن أصبح الاستقلال مجرد وهم إذ واصل أبناءه النّيل من كرامته والقضاء على ما تبقى منه «ها هو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما. كنت أعتقد أنّه وحده قادر على شفائي من عقدة الطفولة، من

[1]- فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، ، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط01، 2009، ص 58.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 124.

يُتمي ومن ذُلي. اليوم.. بعد كلّ هذا العمر، بعد أكثر من صدمة وأكثر من جرح، أدري .. أنّ هناك يُتم الأوطان أيضا. هنالك مذلة الأوطان، ظُلمها وقسوتها، هنالك جبروتها وأنانيتها. هنالك أوطان لا أمومة لها.. أوطان شبيهة بالآباء»[1] .

1-3 الانتماء: إذ مثّلت قسنطينة صورة مصّغرة عن الوطن، حيث كان انتماء البطل ومرد حنينه، ليجعل من قسنطينة مرادفا لكل ما يمدّ للأوطان بمعنى، حيث الأهل والأحبة وكل ما يذكره بجذوره الأولى «دعيني أتزود منك لسنوات الصّقيع والخيبة، دعيني أخبئ رأسي في عنقك أختبئ طفلا حزينا في حضنك... دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أنّ كل هذه المساحات المحرقة... لي... فاحرقيني عشقا قسنطينة»[2].

2- فرنسا: بعدما كانت هي العدوّ أصبحت في وقت من الأوقات الملجأ الوحيد لخالد، حيث هرب إليها نتيجة للمضايقات السياسية الّتي كان يعاني منها في وطنه، وبدأ حياته الجديدة هناك وتنمية موهبته الفنية التي بسببها التقى بكاثرين في مدرسة الفنون التّشكيلية، كما أنّه في فرنسا يوجد مكان آخر مهم بالنسبة لخالد وهو **المعرض**، فقد كان مكان الصّدفة غير المتوقعة إذ التقى بابنة "**سي الطاهر**" "**حياة**" الّتي زارته كمعجبة بفنه. فأصبح يرى فيها الوطن والحب والمدينة التي عاش وتربى فيها، فالدلالة التي يحملها لفظ فرنسا هنا تجاوزت الحقد الذي خلفه استعمارها للجزائر، بل مثلت موطنا جديدا منح لخالد حياة أخرى **(الهروب)**.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 273.

[2]- المصدر نفسه، ص 195.

3- نهر السّين: الّذي كان يطلّ عليه كل يوم صباحا من شرفة شقته، ويذكر بفاجعة أحداث 17 أكتوبر 1988 يوم أُعدم الجزائريون جماعات جماعات، إذ في كل صباح يبدأ يومه بهذه الفاجعة التي لم تُنتسى إل غاية اليوم.

4- السّجن (سجن الكديا): على عكس ما يمكن أن يُرمز إليه السّجن آثر "**خالد بن طوبال**" ذكره منوها بشجاعة الجزائريين في فترة الاستعمار وحبهم لوطنهم ومُجابهة الصّعاب بما في ذلك صراع الحياة في السّجون، ففي نظره الأعداد المتزايدة للمساجين هي دليل الأُهبة والنُّخبة التي امتلأت بها قلوب رجال البلد من أجل أوطانهم، حيث كان سجن الكديا المحنة التي وهبته لقاء **سي الطاهر**، مُشكلةَ نقطة تحول مهمة في حياته، تقول الرواية «في سجن الكديا كان موعدي النّضالي الأول مع سي الطاهر...، وكان سجن الكديا وقتها ككل سجون الشّرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة»[1] **(النضال)**.

5- بيت العائلة الكبيرة: يَهب "**خالد بن طوبال**" هذه المساحة العائلية قدرة خاصة ليجعل منه مرتعا للطفولة، ومحفزا للذاكرة وتداعيا صريحا لسنوات ماضية يقول: «كان لوجودي في ذلك البيت العائلي الذي أعرفه ويعرفني تأثير على نفسيتي في تلك الأيام، وربما سندي السّري الذي لم أتوقعه لقد كنت أعود إليه كل ليلة، وكأنني أصعد نحو دهاليز طفولتي البعيدة، لأصبح جنينا من جديد.. أختبئ في جوف أم وهمية، ما زال مكانها هنا فارغا منذ ثلاثين سنة»[2] **(الدفء)**.

---

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

[2]- المصدر نفسه، ص 281-282.

من خلال التّقطيعين الزّمني والمكاني، نلاحظ تركيز الروائية على معالم خاصة للفضاء والزّمان، يتقاطعان بشكل صريح أحيانا وخفيّ أحايين أخرى حتى تحصر القارئ في زاوية معينة يستحضر من خلالها مختلف البُنى الدّلالية التي تساهم في تكثيف المعاني المستخلصة، وتحفز محاولاته في قراءة ما تمّ تشفيره في حدود ما أعلنت عنه.

1-3 التّقطيع بحسب التّشاكل الدّلالي (Isoopies Sémiotique):

يشكل المتن الروائي ظاهرة تفاعلية، تتعمد تكرار الكلمات على صور مختلفة عبر تراسل المعاني المحمولة في حين يمكن للقارئ اكتشاف حلقات التّواصل التي تجمع بين المفردات والتّراكيب المقصودة عبر استنتاج خصائصها المُميزة وكشف الاستعارات الممكنة التي تربط بينها، وهذا ما يعرف بالتشاكل الدّلالي الذي يعدّ آلية إجرائية اهتمت بها السيميائيات السّردية و«لقد تمّ اقتراح مفهوم التّشاكل من طرف **كريماس** ضمن سيميوطيقا السّرد عامة، ونجد هذا المفهوم جذوره قبل توظيفه داخل هذا الحقل، في مجال الفيزياء. ويشير إلى مدلولين:

1. مدلول الوحدة والتشابه.

2. مدلول الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان. »[1]، وبالتالي **فـ** "**غريماس**" اعتمد التّشاكل بمدلوليه من حقله الفيزيائي ليوظفه ضمن مجال سيميوطيقا السّرد.

[1]- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 93.

والمقصود به هو: «تكرار مجموعة من الصُّور الدّلالية التي تجعل من الممكن القراءة المتعددة للقصة كما تسمح بحل مشكلة الغموض الذي ينجم عن القراءات الجزئية له»[1]، إذ أنّه يتم تكرار صور دلالية من قبل المؤلف حتى يُمَكّن القارئ من الفهم، وليوضح له الصورة أكثر. و«يتأسس التّشاكل على مستوى الخطاب بفعل التّوارد المتكرر والحشوي لمجموعة من المقولات الدّلالية والتي يعنى بها المقومات السّياقية (Classémes) والمقوم السّياقي، بصفته مفهوما، يندرج ضمن علم الدّلالة المُصغر (Mécrosémantique) حسب تحديد "**راستي**" أو التّحليل بالمقومات عند **المدرسة الأمريكية (كاتزوفودور)** أو التّحليل المقوماتي عند **المدرسة الأوربية (كريماس)** (L'analyse sémiotique) ويهتم هذا الاتجاه بتنظيم الوقائع اللّغوية على المستوى الدّلالي بتأسيس تمايزات اعتمادا على السّمات المميزة. كما يعتمد على جهاز من المفاهيم داخل مجال تحليل الخطاب، ومن بين هذه المفاهيم التي صاغتها سيميوطيقا السّرد، مفهوم المُقوِم Séme، الذي يُعّد أصغر وحدة دلالية»[2]، يهتم هذا المجال بالسّمات المّميزة للكلمات على المستوى الدّلالي، إذ نجد مفردة معينة لها مجموعة من الدّلالات، حيث يتضح ذلك من خلال ارتباطها بكلمات أخرى، تجمع بينهما صفات تكاد تكون مشتركة، حيث تساهم في بناء معنى النّص وترابط أجزائه، ويرى "**محمد مفتاح**" أنّ «أيَّ نص مهما كان ليس إلاّ ركاما وتكرار لنواة معنوية موجودة من قبل، ومعنى هذا

[1]– أحمد أمين بوضياف، إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي "مدينة الرياح" لموسى ولد بنو: نموذجا، ص71.

[2]– عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 94 – 95.

أن نعتبر النّص الأول يتكون من مقومات [+أ]، [+ب]، [+ج].. والنّص اللاّحق له النّاسج على منواله يحتوي على [+أ]، [+ب]، [+ص]... أو على [+أ]، [+ص]، [+ك] فعملية الإشتراك في مُقوم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاّحق مع السّابق»[1]؛ وعليه فالنّص قائم على مركزية معينة تتبني من خلالها كلّ البُنى الداخلية لذلك المتن، وتُكمل معناها مقومات أوسمات دلالية مأخوذة من نصوص أخرى لتُمثّل بذلك التّشاكلات التي تدل على وحدة النّص وانسجامه من خلال الدّلالات العميقة، وبهذا الصدد سنحاول الوصل إلى مثل تلك التّشاكلات الدّلالية التي حمّلتها "**أحلام مستغانمي**" لثلاثيتها، وسنشير إلى البعض منها فيمايلي؛ فمثلا نجد:

1- «**عار أن نشتري الوطن ونبيعه حلما في السّوق السوداء**»[2]، هنا نرى أنّ كلمة "**الوطن**" تحمل صفات متعددة منها: [+هوية]، [+انتماء]، [+ثمين]، [+معنوي]، [+مكان]، [+تضحية] ولكن حينما تدخل هذه المفردة في التّركيب اللّغوي الذي وظّفته الروائية، أضاف دلالات أخرى إلى تلك المُتعارف عليها مثل: [+سلعة]، [+إنسان]، [+ثمين]، [+تجارة ممنوعة]، وهذه أهم الصّفات التي يمكن أن تتبادر إلى الذّهن عند ذكر الوحدة التّركيبية "السّوق السّوداء"، وبالتالي يتقاطع المفهوم المقصود للوطن من خلال هذه الجزئية مع الدّلالة المقترنة مع السّوق السّوداء، حيث أصبح حب الوطن والوفاء شيئا محرما اعتقاده، فأصبحت سياسة

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1986، ص 25.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 267.

الاقصاء تُمارس في حق كل من يتبنى مبادئ الدفاع عن الهُوية الوطنية باعتباره متطفلا يجب محاربته، ممّا دفع بهم إلى التّعامل مع حبهم لوطنهم كسلعة ممنوعة غالية الثّمن يجب التّضحية للحفاظ عليها، وهنا يأتي تكرار الصّفة المشتركة بين السّلع الممنوعة وحب الوطن حيث نجد صفة "الثّمين" تُصاحب كلتا المفردتين على أساس تضارب المنفعة بين محاربيها والمدافعين عنها.

2- تشاكل (الذاكرة/المعاناة)، وتوجد مجموعة من العبارات الدّالة على هذه الثّنائية من خلال النّص نذكر منها:

2-1 «نحن لا نشفى من ذاكرتنا»[1]، الذّاكرة: [+إنسان]، [+معنوي]، [+وعي]، [+النّسيان]، [+الذكريات]، [+نفسي] أمّا المرّض: [+إنسان]، [+عضوي]، [+الوهن]، [+نفسي]، [+علّة]، [+ضرر]، [+المعاناة] من خلال اللّفظتين الذاكرة والمرض، نجد اختلاف في الدّلالات اللاّتي تحملانها لكن التّركيب الذي وردتا فيه كلتا الكلمتين دمج بينهما فأصبحت الذّاكرة بالإضافة إلى صفاتها التي تدل عليها معبرة عن المعاناة و الضّرر النّاجم عن المرض.

2-3 «الذّاكرة المعطوبة التي ليس الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[2]، وهنا نجد الذّاكرة والجسد المعطوب، فالأولى لها خصائص تمثلت في: [+إنسان]، [+نفسي]، [+وعي]، أمّا الثانية فصفاتها كالآتي: [+إنسان]، [+معاناة]، [+حادث]، [+خلل]، [+نفسي]، [+مادي]، فالمعنى العام للتّركيب حمّل الذّاكرة صفة المعاناة

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 08.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

التي خلّفها ذلك التّشوه الجسدي. الذي أكسبه صفة النّقص في تعامله مع نفسه. فمن خلال المثالين نرى أنّ الذّاكرة تتشاكل مع المُعاناة. فهذه الأخيرة كصفة نفسية ظهرت مصاحبة لبطل الرواية الذي كانت ذاكرته تُمثل تعبيرا لآلامه ولوطنه (مُستعمرا وبعد استقلاله) ترك في نفسه ما يُعمِق آلامه، حيث خلفه معطوب حرب ويتيم أم وفاقداً لحب حياته، ومختلفا ذا عاهة نفسية مسيطرة على حياته.

3- تشاكل (الحب/فقدان):

3-1 «**أنت تجمعين حقائب الحب وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر**»[1]، الحب يمتلك صفات: [+الإحساس]، [+الانسان]، [+حنين]، [+معنوي]، [+مشاعر]، في حين الرّحيل فنجده يعبر عن: [+ابتعاد]، [+الوحدة]، [+الغياب]، حيث أنّ العبارة دلت على أنّ الحب شعور بكل ما يحمله من معاني الأُلفة والقرب قد يحمل صفات قاسية تتسبب في أنواع مختلفة من الألم، نتيجة حالة الفقدان التي يعانيها المُحب.

4- تشاكل (الوطن/الوالدين)

4-1 «**هناك يتم الأوطان أيضا**»[2]، فقد شبّه فقدانه لوطنه بفقدانه لأمّه ولأبيه بعدها، وكأنّه بذلك أصبح يتيما مرتين فتضاعف ألمه لذلك السّبب. ولفظة "وطن" نجدها تمتاز بمجموعة من الخصائص: [+انتماء]، [+هوية]، أمّا الأم والأب: [+الحنان]، [+إنسان]، [+حضن]، [+الفقدان]، [+السّند]. فتجربة خالد مع اليتم في

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 272.

المرة الأولى كانت صعبة ثم زادته الفاجعة بفقدانه لوطنه، ليس وقت الاستعمار فقط وحتى بعد الاستقلال أيضا مما جعله يشعر بيتم مضاعف صاحبه طيلة حياته.

ولكن هذا لا يمثل كل التّشاكلات في نص **ذاكرة الجسد**، فهناك نماذج أخرى لم نتطرق إليها، ولكنها كلها مجتمعة تُعطي للنّص خاصية القراءة المتماسكة وتُكسبها دلالات متعددة بتوظيف لألفاظ وتراكيب مختلفة تحمل صفات دلالية كثيرة تربطها بأخرى عن طريق المماثلة من أجل توليد معاني جديدة تخدم النّص وترابطه.

ويمكن القول أنّ هذه التّقطيعات ساهمت في معرفتنا للمستوى السّطحي للنّص الروائي على الشّكل التّالي:

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية
التقطيع بحسب العنصر الكتابي	الفصل الأول/الفصل الثاني الفصل الثالث	فصل الرابع/الفصل الخامس الفصل السادس
التقطيع بحسب عنصر الزمن	مرحلة الثورة	مرحلة الاستقلال
التقطيع بحسب عنصر المكان	قسنطينة /السجن/البيت	فرنسا/نهر السين/البيت
التقطيع بحسب التشاكل الدلالي	الذاكرة/الألم، الذراع/فقدان،	الحب/فقدان، الوطن/فقدان

ويتجلى لنا من خلال هذا الجدول أنّ التّقطيع مطابق للنّص الروائي، حيث يُبين لنا سير حياة "**خالد بن طوبال**" طيلة النّص الروائي، وكيف كانت آلامه ومعاناته وحياته في تلك الفترات، أي خلال تلك المستويات التي تطرقنا إليها سابقا.

سادسا: دينامية البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد

1-1 المستوى العميق:

قدّم "**غريماس**" مستويين للتّعامل مع النّص وُفق منظوره النّقدي، مقدما نموذجا للدّراسة على المستوى السّطحي، ثم التعّمق في البحث عن الدّلالة المُضمرة وفق تخطيط منهجي يسلط فيه القارئ اهتمامه على المستوى العميق للدّلالة والذي يمثل «جذرا مشتركا تكون السّردية داخله منظمة بشكل سابق عن تجليها من خلال هذه المادة التّعبيرية أو تلك، بعبارة أخرى فإنّ الأمر يتعلق بإمكانية الإمساك بـ "الفكرة" التي يحاول أن يعبر عنها النّص، فهذه الفكرة يمكن أن نعبر عنها من خلال صورة أو فيلم أو رقصة»[1]، بمعنى أنّ الدّلالة في هذا المستوى تتجاوز القراءة السّطحية إلى مستوى أعمق، إذ قد نجد دلالات في غير شكلها الحقيقي كأن تُقدَّم فكرة الدّم في صورة أو لوحة فنية ألوانها بالأحمر بكل درجاته وغير ذلك كثير من الأمثلة أو ليعبر المؤلف عن حبه للوطن ويقدمه في صورة حبيبة أو زوجة، عبر تحديد معالم دلالية يدور محتوى النّص حولها وهو ما اصطلح عليه "**غريماس**" بالمربع السّيميائي والنّموذج العاملي.

[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 50.

2-1 المربع السيميائيLe carré Sémiotique:

من خلال المربع السيميائي يمكن أن نفهم التّمثيل المرئي للتّمفصل المنطقي لأية مقولة دلالية، ويمكن أن يُبين نظام العلاقات المبنية على الاتصال والانفصال، حيث يُساعدنا في فهم تلك العمليات التي تكون بين الوحدات قصد إنتاج الدّلالات التي يعرضها المتن على القارئ، وهذا النّموذج نجده في المستوى العميق، أي المستوى المنطقي[1]، وعلى هذا الأساس من خلال رواية ذاكرة الجسد وانطلاقا من العلاقات الاتصالية والانفصالية لموضوع القيمة عند "**خالد بن طوبال**، فالمربع السيميائي يتشكل من خلال حالتين اثنتين:

ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحرية)

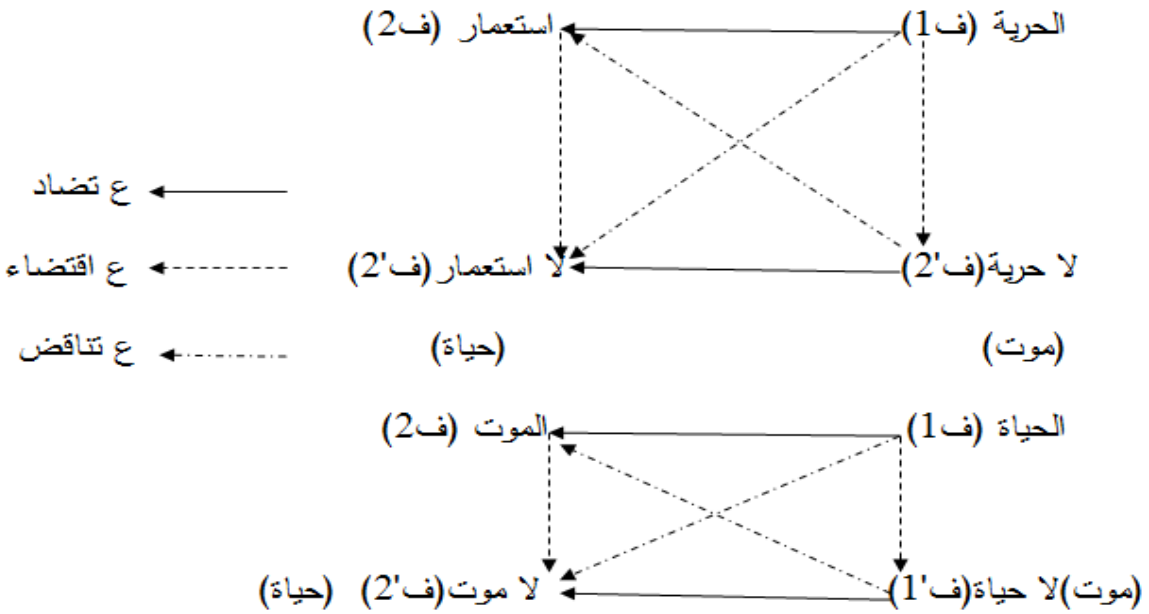
ف ∩ م (الحياة) ⟶ ف ∪ م (الحياة)

وبالتّالي فإنّ المستوى العميق لهذا المتن يمكن فهمه من خلال مربعين سيميائيين قائمين على عمليات الإثبات والنّفي، وهذه البنية «تحدد الشّروط الأساسية والأولية للإمساك بأي كون دلالي دونما اهتمام بمادة التّمظهر، فإذا كان هناك من شيء يدل على شيء ما، فإنّ هذا التّدليل لا يعود إلى قدرة حدسية محددة لمضمون ما يدل عليه هذا الشيء، ولكنه يعود إلى كوننا نستطيع انطلاقا منه تحديد نسق من العلاقات مثل: علاقة ضدية... أبيض (م) أسود، علاقة تناقضية... أبيض (م) لا أبيض/أسود (م) لا أسود، علاقة اقتضائية... لا أبيض

[1]- يُنظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص23.

(م) أسود/لا أسود (م) أبيض»[1]، بمعنى أننا لا يمكن تحديد العلاقات والمكونات التي تدخل في تركيب النّص إلاّ من خلال العلاقات التي تكون بين بناه الداخلية.

فالهدف من دراسة المربع السّيميائي هو الكشف عن منظومة المعنى والشّروط التي من خلالها نتلقى هذا المعنى[2]؛ إذ أنّه يقوم بالكشف عن البنية العميقة التي يقوم على أساسها المتن. ومن خلال النّص الروائي الذي بين أيدينا نجد مربعين سيميائيين هما كالآتي:



ومن خلال ذلك يتجلى لنا أنّ الفكرة الأولى (خالد) مُستَعمَر، وعكسها (خالد) مستقِل، وهما الطرفان الأساسيان في تشكل التّوجه الدلاليّ في الرواية.

استعمار ⟵ حرية

[1]– سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 53.

[2]– يُنظر: أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 41.

وعليه فإننا نجد أنّ **(خالد بن طوبال)** من خلال الرواية في النّهاية أصبح يتمتع بحريته، وهذا ما حتم على الروائية إدراج حياته في فترة الاستعمار لإثبات استعماره أولا وبعد ذلك حريته ثانيا، تقول الرواية: «بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيّرت الصّدور، تغيّرت الأهداف.. وتغير الوطن... وإنّ كل الغابات والصّخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة... ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق واخترتُ أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السّرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التّدريس. وكنت أدري أنّه ليس من خريجيها من دفعة ثالثة، وأنّ قدري سيكون مختصرا في المساحة الفاصلة بين الحرية.. والموت... يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه بأننا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا... كانت جسدي ينتصب أمامه.. لكنه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أميا»[1]؛ **فـ "خالد بن طوبال"** اختار الجبهة كبديل ليُتمه في ريعان شبابه، لكنّه كان مستعدا لمجابهة الموت في سبيل حرية الوطن، إلاّ أنّ طموحه انطفأ لحظة إصابته في ذراعه فبدلا من أن يصبح شهيدا أصبح معطوب حرب، ممّا ولد في نفسه عتابا وغضبا، تحوّل إلى ألم دفين على الوطن الذي تَنكر له بعد الاستقلال، وبالتالي فالرواية تقوم على جملة من عمليات الإثبات والنّفي، ممّا يتولد لنا من خلال المرحلتين السّابقتين المخطط التالي:

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 23-24-383.

حياة ← انغلاق ⟺ لا حياة ← انفتاح.

حياة ← انغلاق ⟺ لا حياة ← انفتاح ← انغلاق ← موت ⟺ تحرر.

← : تحول، ⟺ : يكافئ منطقيا.

حيث نرى أنّ: نفيّ الطرف الأوّل **(حياة)** هو **(اللاحياة)** وهي حصيلة **(الانغلاق)** التّحول الذي وقع **(لخالد)** وفقدانه لموضوع الحرية من أجل الوطن والاستشهاد في سبيله، فأصبحت بذلك حياته أو موته سواء يقول: «ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السّرية إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى، ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط... كنت الرجل الذي رفضه الموت ورفضته الحياة»[1]، وهذا ما دفع به إلى إخراج نفسه من تلك القوقعة التي دخل فيها نتيجة لآلامه.

وقد سمح لنفسه بـ **(الانفتاح)** على مجال الرسم حتى يتمكن بذلك باكتساب الموضوع القيمي ألاّ وهو الحرية أو الحياة وهذا تحول آخر، يقول عن ذلك: «رسمتها منذ خمس وعشرين سنة،.. لم تكن محاولة للإبداع ولا لدخول التّاريخ. كانت محاولة للحياة فقط والخروج من اليأس»[2]، لكن هذه الحياة تنتهي في الأخير إلى فقدانه للموضوع القيميّ الأول **(الحرية)** أي **(الانغلاق)** وذلك بسبب تغير حال الوطن الذي تحول من ملجأ إلى مقبرة لأبنائه تقول الرواية: «على يد الفرنسيين مات سي الطاهر.. وعلى يد الإسرائيليين مات زياد.. وها هو حسان يموت على يد

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 33-54.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

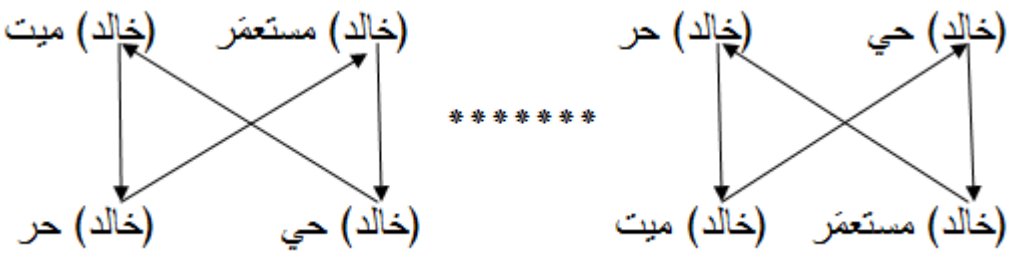
الجزائريين اليوم... غادرت الوطن في زمن لحظر التّنفس... وها أنا أعود إليه مذهولا في زمن آخر لحظر التّجول»[1]، وبعدها تبتعد عنه حياة ويفقد أخاه حسان، إذ فقد الأمل بتحقق أحلامه يقول: «لأني غادرت وهمي.. ولبست نهائيا حداد أحلامي»[2]. يعني (**الموت**) وبذلك يمكن القول (**التّحرر**) من الأوهام والأحلام.

3-1 تسريد المربع السيميائي Narrativisation du carré sémiotique:

يمكننا الحديث عن عملية التّسريد، انطلاقا من كونها تمثل التّباشير الأولى لتّحول المضمون المحدد سلفا تَمفصَل الدلالة في وحدات تقابلية (الحزن (م) الفرح مثلا)، يجب طرح بنيات سردية وتحديد وضعها التي تُساهم في الوصول إلى المعنى[3]. وبالعودة إلى مجموعة العمليات التي تطرأ على علاقة الفاعل بالموضوع في رواية **ذاكرة الجسد**، والتي تظهر من خلال الرواية، يمكن تقديمها كالآتي:

ف ∩ م (الحياة) ← ف ∪ م (الوطن) ← ف ∩ م (الوطن) ← ف ∪ م (الحياة)

ف ∪ م (الوطن) ← ف ∩ م (الحياة) ← ف ∪ م (الحياة) ← ف ∩ م (الوطن)



[1]- المصدر نفسه، ص 375.

[2]- المصدر نفسه، ص 383.

[3]- يُنظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السردية، ص 51.

ومن خلال الخطاطات السّابقة يتضح لنا أنّ **(خالد)** في البداية كان حيًّا، لكنّه تحوّل وضعه، فقد كان يعيش في فترة الاستعمار الفرنسيّ للوطن، ممّا يعني أنّه كان لموضوع القيمة **(الحرية)**، تقول الرواية: «الآن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر، ولم يعد في وسعنا، إلاّ أن نتوحد مع الجمر المُتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة»[1]، فأصبح بذلك مستعمرا، حاول استعادة الوطن، لكنّه فقد حياته يقول: «وجاءت تلك المعركة الضّارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يوما كل شيء .. فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليُسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة، وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج، ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى،... وها هو القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة...»[2]. فبالرغم من أنّه صار حرّا، حيث لم يعد يختبئ بين الفينة والأخرى حتى لا يتم الإمساك به من طرف العدوّ الفرنسي، لكنه حاول إعادة اكتساب الحياة من خلال الرسم، يقول: «رسمتها منذ خمس وعشرين سنة... لم تكن محاولة للإبداع ولا لدخول التّاريخ. كانت محاولة للحياة فقط... كنت الرجل الذي رفضه الموت ورفضته الحياة. كنت كرة صوف متداخلة.. فمن أين يمكن ذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كل عقدي؟ ... أعتقد أن فقدانك ذراعك قد أخل بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 32 – 33.

تعيد بناء علاقة جديدة بالعالم من خلال الكتابة أو الرسم... »[1]، لكنّه فقد موضوع الحرية التي كان يسعى لها من أجل وطنه وفي الوقت ذاته لم يُعدُّ حرا في اختياراته فعاهته الجسدية جعلت منه عبدا لها ولاختياراته.

حاول اكتساب موضوع **(الحرية)** مرة أخرى من خلال الحب، يقول: «كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة.. كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه.. كما يتعلق غريق بحبال الحلم بين الألف وميم المتعة كان اسمك»[2]. لكنّه فقد حياته مرة أخرى عند زواج حبيبته بمن اعتبرهم أعداء للوطن، يقول: «لعرسك لبست بدلتي السّوداء. مدهش هذا اللّون. يمكن أن يلبس للأفراح.. وللمآتم !.. ربما لأنني يوم أحببتك أصبحت صوفيا، وأصبحت أنت مذهبي وطريقتي، وربما لأنّه لون صمتي... ولكن ما أحزن الليلة... قسنطينة! ما أتعس أولياءها الصالحين... علمني الليل كيف أتعذب دون أن أنزف. علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني. علمني كيف أشفى منها... في هذه الساعة المتأخرة من الألم، أعترف بأنني مازلت أحبها.. وأنّها لي. اتحدى أصحاب البطون المنتفخة.. وذلك صاحب اللّحية.. وذلك صاحب الصلعة.. وأولئك أصحاب النّجوم التي لا تعدّ.. وكل الذين منحتُهم الكثير.. اغتصبوها في حضرتي اليوم أتحداهم بنقصي فقط، بالذراع التي لم تعد ذراعي،

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 53 – 54.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

بالذاكرة التي سرقوها مني، بكل ما أخذوه مني»[1]، فزواج حبيبته التي مثّلت دائما رمزا للوطن والحياة معا اعتبره اغتصابا لذلك الموروث الوطني، فهي ابنة القامة التاريخية والثورية (سي الطاهر)، فقد اعتبر زواجها اجتماع من أجل تصفية ما تبقى في خزائن الدولة وغير ذلك، فهنا **(خالد)** اكتسب **(حريته)** مرة ثانية فقد تحرر من ذلك الحب أو من تلك القناعة التي كانت متجذرة في ذهنه.

لكن لمّا أراد **(الحياة)** من جديد، فقد الوطن والحرية معاً، يقول: «فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد؟... ها هم يقدمونك لي، لوحة ملطخة بالدماء، دليلا على عجزي الآخر، دليلا على جريمتهم الأخرى»[2]؛ إذ ما صنعه رجال الثورة قام بنهبه رجال ما بعد الاستقلال، وهذا دليل على فقدانه لموضوع **(الحياة)**، يقول: «انتهى كل شيء إذن...افترقنا إذن.. قتلت وطنا بأكمله داخلي، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط.. كنت فقط كهذا الوطن.. يحمل مع كل شيء ضده... كنت أحزم حقائب القلب.. وأمضي دون أن أدري في اتجاه آخر أيضا، في الاتجاه المعاكس للوطن. رحت أثث غربتي بالنّسيان. أصنع من المنفى وطنا آخر لي، وطنا ربما أبدياً، عليَّ أن أتعوّد العيش فيه... فللحب بعد الموت، رائحة كريهة أيضا، خاصة عندما يأخذ بُعد الجريمة... لقد أخذت مني كل من أحببت، الواحد بعد الآخر، بطريقة أو بأخرى، وتحول القلب إلى مقبرة جماعية ينام فيها دون ترتيب كل من أحببت...

---

[1]- المصدر نفسه، ص 333 – 342 – 343 – 344.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 345 – 346.

كيف لي أن أفعل ذلك.. وأنت تهبينني كل هذا الدمار.. كل هذا الخراب؟... هاهي ذي قسنطينة مرة أخرى... ها نحن نعود إليها معا.. أحدنا في تابوت.. والآخر أشلاء رجل... قتلتنا أحلامنا.. »[1]، فبعد زوا حبيبته اختار الغربة كملجأ له، لكن الوطن استدعاه مرة أخرى من أجل تابوت أخيه الذي كان يسعى جاهدا طيلة حياته أن يُحسن من ظروف معيشته، فقد تم غدره برصاصة، فقد مات في سبيل أحلامه، وهنا **(خالد بن طوبال)** أصبح حراً ضمنياً لأنّه اكتشف في الأخير أنّ الوطن مجرد فكرة في الأذهان، ويقول: «لأنني غادرت وهمي... ولبست نهائيا حداد أحلامي»[2]، أي أنّه تحرر من أحلامه أو بالأحرى أوهامه حول الحياة والحب والوطن الي مثّل أكبر أوجاعه فقد قدم ذراعه في سبيله ومات أخاه في سبيل أحلامه.

وعليه فإنّ المربع السيميائي يُعتبر «نموذجا تركيبيا يضبط تنظيم العمليات»[3]، أو التّحولات التي تحدث في المتن، ولكنها لا تتم عشوائيا وإنّما تكون بانتقال العناصر من مقولات دلالية إلى أخرى ومن حالة إلى حالة أخرى، عن طريق عملية التّحويل (إثبات أو نفي)[4]. والتي تعبر عن حركية السّرد والانتقال من موقف إلى آخر، في علاقة الفاعل مع موضوع القيمة من خلال حالتي الاتصال والانفصال.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 354-360-364-365-367-369-370-380.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 383.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 26.

[4]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 123.

2-1 المستوى السّطحي (المكون السّردي):

2-1-1 البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد:

يقدم "**غريماس**" قراءته للمستوى السّطحي في الرواية عبر النّموذج العاملي الذي يُمثل آلية مهمة في التّحليل، إذ يمكن تطبيقها على كل أنواع النّصوص السّردية، وأيضا يمكن الوصول إلى الدلالات الكامنة في الرواية وضبطها من خلالها.

والعمليات التي يدرسها المربع السّيميائي والتي تنتج عن المعنى العام للنّص يمكن معاينتها وفق **النّموذج العاملي الغريماسي** الذي «يمثل مجموعة من العوامل يتبناها النّحو السّردي قصد توليد الخطاب _ يظهر غير متشاكل مع التّنظيم الممثلي على النحو الذي يتشكل فيه المستوى الخطابي للنّص نفسه (كيفية القدرة – الفعل – مثلا – تتقدم في شكل ممثل مستقل كالموضوع العجيب، أو تدمج في الفاعل البطل كخاصية جوهرية)»[1]، إذ أنّه يتشكل من مجموعة العوامل؛ من ذات تسعى إلى الحصول على موضوع معين، ولكنها تتعرض لما يعيقها في تحقيقه وهناك من يساعدها أيضا للوصول إليه. وعموما فإنّ هذه العوامل تعمل مجتمعة حتى يتم تحقيق الفعل أو إبطاله.

وبالرجوع إلى المدونة التي هي قيد الدّراسة: **ذاكرة الجسد** نجد أنّ الفاعل الأساسي في الرواية هو "**خالد بن طوبال**"، وهذا ما تجلى لنا من خلال التّقطيع

[1]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، ص 203.

السّابق للمتن، في البداية كان (خالد) مُستعمَرا لأنّه كان مجاهدا في الثورة التّحريرية غايته كانت تحرير الوطن والموت في سبيله (الاستشهاد)، لكنه بعد ذلك أصيب ذراعه في معركة ممّا أدى إلى قطع يده وكان هذا سبب خروجه من صفوف الجيش التّحريري ممّا شكل في نفسه ألماً وقهراً، وبالتالي فهو هنا فقد الوطن الذي يمثل الموضوع القيمي في المتن، ويمكن تمثيل العلاقة بين خالد والوطن كالآتي:

ف (خالد) ∩ م (الوطن) ⟵ ف (خالد) ∪ م (الوطن)

(خالد) مُستعمَر ⟵ (خالد) حر

1- الفئة العاملية ذات/موضوع:

يمكن اعتبار هذه الثنائية هي الأساس في النّموذج العاملي، ومن خلال النّص المدروس تتمثل الفئة العاملية الفاعل والموضوع، في **(خالد والوطن)**، فهي تمثل مصدر البداية والنّهاية له، حيث تُشكل «مصدر له لأنّها تعدّ نقطة الإرسال الأولى لمحفل يتوق إلى إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة، وهي نهاية من حيث أنّ الحد الثاني داخل هذه الفئة يعدّ الحالة التي ستنتهي إليها الحكاية، أو يستقر عليها الفعل الصّادر عن نقطة التوتر الأولى»[1]، إذ أنّ هذه الذّات برغبة منها تسعى وراء ذلك الموضوع أي المرغوب فيه، وقد تواجه تلك الذّات عائقا معينا ممّا يؤدي إلى فقدانها لذلك الموضوع، وهذا الأخير يمثل ما ستصل إليه القصة في النّهاية سواء بامتلاكه أو فقدانه.

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 48.

لكن لا وجود لموضوع دون ذات ولا ذات دون موضوع كما يقول **غريماس:** «الصّلة بين العاملين تعالقية وهذا من شأنه إتاحة النّظر إليهما من حيث إنّ أحدهما موجود دلالياً للآخر وبه»[1]، وبالرجوع إلى رواية **ذاكرة الجسد** نجد أنّ **خالد** باعتباره ذاتاً قد كان مالكاً لوطنه ويسعى لاسترجاع حريته من يد العدو، تقول الرواية: «ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس. وكنت أدري أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأنّ قدري سيكون مختصرا في المساحة الفاصلة بين الحرية... والموت»[2]، حيث يظهر لنا من خلال هذا المقطع أنّ **(خالد)** في البدء، كان هدفه الأساسي هو حرية الوطن وإن كان الثّمن الموت في سبيله.

ويعدّ «عامل الذّات من العوامل المهمة في بنية الفواعل؛ وذلك لأنّه يجسد أدوارا حركية تنبع من أفعال مؤثرة تؤدي إلى غايات وأهداف بعيدة المدى»[3]، فإذا كانت هذه الذّات في حالة اتصال مع الموضوع القيمي، فهذا يعني بالضرورة انفصالها عن موضوع آخر، أمّا إذا كانت في حالة انفصال عن الموضوع القيمي فإنّها تحاول الاتصال به مرة أخرى، وهذه الحركية تتم من خلال ما يسمى بملفوظ الفعل أوملفوظ الإنجاز، فهذا الملفوظ يبين لنا الانتقال من حالة أولية إلى حالة

---

[1]– محمد الناصر العجيمي، الخطاب السردي، ص 40.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24.

[3]– ناصر شاكر الأسدي، التحليل السيميائي للخطاب _قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع_ ، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط01، 2009، ص 37.

نهائية[1]. فبعدما كان **(خالد)** مالكا للوطن ومدافعاًعنه أصبح فاقداً له، نتيجة لتدخل فعل إنجازي تحوّل حال **(خالد)** فأصبح منفصلاً عن الوطن، تقول الرواية: «وجاءت تلك المعركة الضّارية التي دارت على مشارف باتنة لتقلب يوماَ كل شيء... كنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة... ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك... ليضعني أمام ساحة أخرى، ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط... فلقد بدا واضحا.. أنني لن أعود إلى الجبهة مرة أخرى... ها أنا نبيّ خارج وطنه كالعادة... وكيف لا ولا كرامة لنبيّ في وطنه؟»[2]، ويمكن أن نوضح من خلال المخطط التالي:

ف1(خالد) ⟵ **ف2**(معركة باتنة/فقدان ذراعه) ⟵ **ف−1** (خالد) ∪ الوطن

ف1:(خالد) حر: ملفوظ حالة مالكة. **_ف1**: فاعل ذات الحالة المالكة.

ف2: (معركة باتنة/فقدان ذراعه):ملفوظ فعل انفصالي. **_ف2**: فاعل ذات الفعل الانفصالي.

ف−1(خالد) ∪ الوطن: ملفوظ حالة غير مالك. **_ف−1**:فاعل ذات الحالة غير المالكة.

كما نجد أنّه لهذه الذّات علاقة أخرى بذلك الموضوع تتجلى لنا من خلال المقطع التالي: «ها أنا ذا اليوم، في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخرين.. ولكن بربع قرن إضافي، كان لي فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية.. وقليل من

[1]– يُنظر: سعيد بنكراد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 67.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 32–33–57.

الانتصارات الاستثنائية. ها أنا أحد كبار الرّسامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق... ها أنا اليوم... في شارع "باب سويقة" بتونس... تنتمي لوطن، يحترم جراحك ويرفضك أنت... صباح الخير قسنطينة... كيف أنت يا جسري المعلق.. حزني المعلق منذ ربع قرن؟»[1]، فقد اختار خالد أن يغير وجهته ويستعيد حرية نفسه في مكان آخر، يمكن أن يتعايش فيه بعاهته التي خلفها الاستعمار، وكان الرسم مخرجه من ذلك ويمكن أن نبين ذلك كالآتي:

ف1(خالد) ∪ الاستعمار ⟵ ف1(خالد) مغترب ⟵ ف-1(خالد) ∩ الحرية

بحيث:

ف1(خالد) مُستعمَر: ملفوظ حالة غير مالكة. _ف1: فاعل الحالة غير المالكة.

ف1(خالد المغترب/المهاجر): ملفوظ فعل انفصالي. _ف1: فاعل ذات الفعل الانفصالي.

ف-1(خالد) ∩ الحرية: ملفوظ حالة مالك. _ف-1: فاعل ذات الحالة المالكة.

وهنا نجد أنّ الفاعل الذّات هو من غيّر حالته، ولم تتغير بفعل محول. ولكن نرى من خلال الأحداث أنّ **(خالد)** بعدما قرر تبديل مصيره أو مجرى حياته بالأحرى، كما نصحه **الطبيب اليوغسلافي** بالبحث عن موهبة ما تخرجه من يأسه إلى التّسامح مع الحياة ومواصلة العيش فيها بيد واحدة، حيث قال له: «ارسم.. فقد لا تكون في حاجة إليّ بعد اليوم»[2]، فاختياره هذا منحه موضوع **(الحرية)** رغم أنّها «لم تكن محاولة للإبداع، ولا لدخول التّاريخ. كانت محاولة للحياة فقط، والخروج

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 57-66-71.

[2]- المصدر نفسه، ص 55.

من اليأس.»[1]، إذ أنّه حدد لنفسه مسارا جديدا يمكن من خلاله تجاوز ذلك الجسر الذي تحطم سابقا.

ولكن بالرغم من أنّه اختار طريقا للحياة إلاّ أنّه كان يعيش آلاما مختلفة بسبب أخبار الوطن المحزنة، يقول: «وكان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم. وتتقاطع مع موته وميلاد، أكثر من قصة، بعضها مؤلم وبعضها مدهش..»[2]. ولكن سرعان ما يعود إلى الحياة من خلال طريق أخرى، وعليه تصبح **(الحياة)** موضوعاً آخر للبحث بشكل عفويّ، في البداية كانت مُلكَه لكنّه خسرها بسبب الرصاصتين، ثم استعادها بفعل الحب، يقول: «جاءت قصتي التي تقاطعت يومها معك. قصة فرعية كتبت مسبقا وحولت مسار حياتي بعد عمر بأكمله، بحكم شيء قد يكون اسمه القدر، وقد يكون العشق الجنوني... والذي يأتي هكذا متأخرا.. في تلك اللحظة التي لا نعود ننتظر فيها شيئا؛ وإذا به يقلب فينا كل شيء»[3]. والشّكل التّالي يوضح ذلك:

ف1(خالد) ∩ الحياة⟵ف1(خالد المغترب)⟵ف-1 ∪ الحياة

ف1(خالد)∪ الحياة⟵ف2 خالد (حياة) ⟵ف (خالد) ∩ الحياة

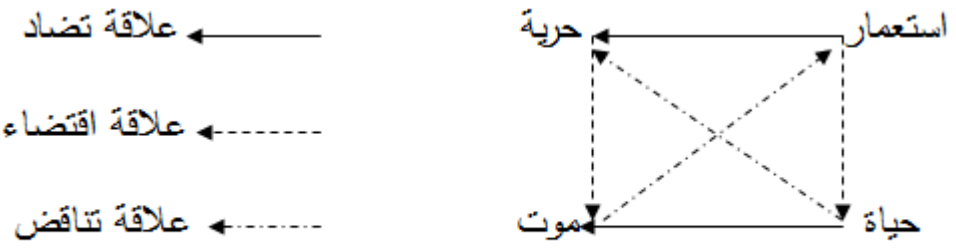
والملاحظ ممّا سبق أنّ الموضوعين: **الحرية** و**الحياة** يكونان في علاقة عكسية مع الفاعل الذّات، إذ أنّ **(خالد)** إذا امتلك **(الحياة)** فقد **(الحرية)** بالضرورة

[1]- المصدر نفسه، ص 53.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 42.

والعكس صحيح، فالعلاقة بينهما تمثل علاقة تناقض، كما تتجلى لنا في المربع السيميائي الذي سبقت الإشارة إليه في البداية.



من خلال ما تقدّم نجد أنّ الأحداث تسير على وتيرة معينة، حيث أنّ الذّات الفاعلة **(خالد)** والموضوع **(الوطن/الحرية)** بينهما علاقة فقدان، ولكن بعد ذلك بفترة يعود إلى اكتساب موضوع **(الحياة)** نتيجة للمسار الجديد الذي اختاره، أي موهبة الرسم اتخذها وسيلة ليست للإبداع وإنّما للحياة.

لكن في الوقت ذاته فهو يشعر بنوع من الألم لأنّ ذاكرته لم تفارقه، يقول: «ها أنا «ظاهرة فنية»، كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون «ظاهرة» وأن يكون جبارا ولو بفنِه... تاريخ ذلك اليوم: نيسان 1981،.. لم أجد في سنواتي الماضية ما يستحق التّميز، فقد كانت أيامي مثل أوراق مفكرتي ملأى بمسودات لا تستحق الذكر... يدك الناقصة تزعجهم. تفسد على البعض راحتهم. تفقدهم شهيتهم. ليس هذا الزمن لك، إنّه زمن ما بعد الحرب، زمن البدلات الأنيقة والسيارات الفخمة.. والبطون المنتفخة. ولذا كثيرا ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميترو وفي المطعم... ثم تقرأ على تلك الكراسي.. «أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل.. » لا، ليست هذه الأماكن لك... إنّها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك،

حربهم لم تكن حربك وجراحهم ربما كانت على يدك. أمّا جراحك أنت.. فغير معترف بها هنا... تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار.. أنت الرجل والجرح في آن واحد.. وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟ أسئلة لم أكن أطرحها.. كنت أهرب منها بالعمل فقط، والخلق المتواصل، وذلك الأرق الداخلي الدائم. كان داخلي شيء لا ينام شيء يواصل الرسم دائما كأنّه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين، أو بالأحرى رجلا فوق العادة»[1]، ونمثل لهذا التّطور بالشكل التّالي:

ف1(خالد) حر ⟵ ف2(الرسم) ⟵ ف-1(خالد) ∪ الحياة ⟵ ف1(خالد) أسير

ف **(خالد)** بعدما تحرر من ماضيه وآلامه، قرر السّير في طريق جديد يستعيد من خلاله حياته، إلاّ أنّه بعد فترة من الزمن بدأت تلك الحياة تضغط عليه مرة أخرى، إلى أن أصبح أسيرا لماضيه، وبالتالي فقد مرة أخرى موضوع **(الحياة)**.

وكما أشرنا سابقا أنّ موضوعي **(الحياة)** و**(الحرية)** في علاقة عكسية ويعني ذلك أنّ **(خالد الحر)** و**(خالد الحي)** يقتضي وجود أحدهما فشل الآخر بالضرورة، ونشير لذلك كلآتي:

ف1(خالد) ∪(الحرية) ⟵ ف3(خالد) ∩ (الحياة) ⟵ ف-1 (خالد) ∩ (الحرية)

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 57-58-66.

وتستمر الأحداث في الرواية بتغيراتها سلبا أو ايجابا في حياة الذّات الفاعلة **(خالد)**، كما أنّها تبين أحيانا أنّ هذه الذّات متصلة بموضوعات معينة أحيانا ومنفصلة عن مواضيع أخرى في بعض الأحيان، وتستمر العملية على تلك الوتيرة إلى أن نصل إلى النّهاية فنجد أنّ **(خالد)** فقد موضوع **(الحياة)** التي يريدها، وفي الوقت ذاته لا يتضح تماما أنّ هناك اتصال مع موضوع (الحرية)، فبالتالي نفهم من خلال هذا الوضع أنّه لا وجود لحياة متحررة تماما أو خالية من الضغوطات والمشاكل اليومية، «فنحن في النتيجة، لا نصنع في الحالتين سوى بالكلمات. وحده الوطن يصنع الأحداث، ويكتبنا كيفما شاء.. ما دمنا حبره... يذهلني اكتشافي.. ها أنا أصبحت إذن الابن الشرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مكرها مرتين. مرة لأحضر عرسك.. ومرة لأدفن أخي. فما الفرق بين الاثنين؟ لقد مات أخي في الواقع مثلما مت أنا منذ ذلك العرس. قتلتنا أحلامنا... لبست نهائيا حداد احلامي»[1]، فحلمه بالاستقرار والحب والعائلة لم يتحقق كما أراد فهذه الحياة لا تعطي الإنسان على حسب هواه، وإنّما على حسب ما حدده له القدر، فهذا ما اكتشفه **(خالد)** في الأخير. ويمكن تقديم التّرسيمة التّالية التي تمثل التّطورات الحاصلة من البداية إلى النّهاية كالآتي:

ف1(خالد) ∪ (الحياة)⟵ف2(الرسم)⟵ف-1(خالد) ∩ (الحياة)

ف1(خالد)∪ (الحرية)⟵ف3(خالد) ∩ (الحياة)⟵ف-1(خالد) ∩ (الحرية).

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 382-383.

2- الفئة العاملية مرسل/مرسل إليه:

حيث أنّه «يوحي حضور هاتين الوحدتين العاملتين في الخطاب السّردي وجود عالم مؤسس على منظومة من القيّم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلبا أو إيجابا... والوظيفة الموكولة إلى المؤتي تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه الفاعل أو إملائها عليه»[1]، وعليه فإنّ وجود هذين الطرفين في الخطاب السّردي يدل على وجود ضابط يحكم على الأفعال بمدى سلبيتها أو ايجابيتها وغير ذلك، والطرف الأول أي المرسل يسعى إلى تبليغ المرسل إليه الموضوع الذي تسعى الذّات الفاعلة الحصول عليه أو فقدانه، فالطّرف الأول يعمل كدافع أو محرك للثاني.

فكلاهما أساسي في تركيب النّموذج العاملي وللحفاظ على سيرورته، بمعنى أنّهما أساسيان في تحقيق عملية التواصل بينهما. وأساس العلاقة قائم على «قيادة المرسل للمرسل إليه وتبوئه سلطة الزعامة، وتمثيله القدرة على إصدار الأوامر والأحكام»[2]، وعليه فإنّ المرسل هو المسيطر في عملية التواصل التي تكون بينهما، فالمرسل إليه منفذ ومستقبل للأحكام من طرف المرسل.

وهما من «العوامل الثابتة والدائمة في السّرد، وذلك بغض النّظر عن الأدوار التي يمكن أن يقوموا بها، لا يبلغ المرسل للمرسل إليه اقتداره الكيفي وحسب، بل

[1]- محمد النّاصر العجيمي، الخطاب السردي، ص 42.

[2]- نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائية السّردية، ص 51.

يبلغ له أيضا مجموعة من القيم التي تنتقل وتتحول من قطب إلى آخر»[1]، فالمرسل له سلطة التّحريك والتّبليغ والتّحكم، في حين المرسل إليه فهو خاضع له من أجل تحقيق الفعل. و«المرسل هو الذي يجعل الذّات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها قامت بالمهمة أحسن قيام»[2]، إذ أنّ الطرف الأول هو من يجعل الطرف الثاني راغبا في القيام بأي عمل، في حين الطرف الأخير هو من يقر للفاعل الذات بنجاح المهمة المُنجزة.

وانطلاقا من هذه النّقطة نرى بأنّ هناك دافع ما يحث **(خالد)** على الرغبة في الموضوع **(الحرية)** وهو **(تحرير الوطن)**، بالإضافة إلى دافع آخر يحثّه على التّمسك بالحياة، فرغبته في الحرية تأتي نتيجة لما عاشه وطنه وشعبه من الظلم النّاجم عن الاستعمار الفرنسي، تقول الرواية: «هنالك مدن لا تختار قدرها. فقد حَكم عليها التاريخ، كما حكمت عليها الجغرافيا، ألا تستسلم ولذا لا يملك أبناؤها الخيار دائما... كان الموت يومها يمشي ويتنفس معنا.. وكانت الأيام قاسية دائما. لا تختلف عما سبقتها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن يتوقع أحد موتهم على الغالب.. وأن تكون نهايتهم.. مفجعة إلى ذلك الحد. وكان ذلك منطق الموت الذي لم أكن أدركته بعد... كنت يتيما، وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة. فالجوع إلى الحنان، شعور مخيف وموجع، يظل ينخر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى... أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة

[1]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنصوص، ص 56–57.

[2]– حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص36.

للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجيا، حقدا على كل شيء؟ ... ولم أعد أذكر الآن بالتحديد، في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرف»[1]، ومن هنا يتضح لنا أنّ **(خالد)** في البداية كان يسعى إلى الموت، يقول: «كنت ألقي بنفسي على الموت في كل مرة، وكأنني أتحداه..»[2]، وله في ذلك أسباب عديدة وأهمها موت أمه الذي خلف في نفسه آلاما موجعة، ولكن بعد التحاقه بالجبهة ومع مرور الوقت أحس بالأمان والدفء وكأنّ الوطن عوضه فقدان أمّه وبالتالي أصبح **(خالد)** يبحث بكل قوته عن الحرية من أجل هذا الوطن الذي منحه الإنتماء والحنان، يقول: «لم أعد أنتسب إلى أحد غير هذا الوطن... بدأت وقتها فقط أتحول إلى يد الثورة.. وكانت الرتبة التي كنت أحملها منحتني شهادة بالشفاء من ذاكرتي.. وطفولتي. وكنت آنذاك سعيدا وقد بلغت أخيرا تلك الطمأنينة النفسية التي لا تمنحنا إياها سوى راحة الضمير»[3]، كأنّ الوطن أصبح شفاء لجراحه وآلامه فبعدما كان يسعى للموت أصبح يبحث عن **(حرية)** الوطن الذي أعاد إليه حبه للحياة ومنحه الحنان والانتماء.

وعليه فإنّ المرسل «يقدم قيما توجيهية Modales مثل الواجب والإرادة والمعرفة والقدرة وهي قيم ضرورية للمتلقي باعتباره الفاعل المستقبل الساعي إلى

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 24-25-26.

[2]- المصدر نفسه، ص 32.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 31.

إنجاز بحثه»[1]، بمعنى أنّ **(خالد)** في محاولة بحثه عن الحرية، لم يكن اعتباطيا وإنّما يوجد سبب لذلك والذي تشكل في معرفة قيمة الوطن ومعنى الحرية التي ستُرجِع له ذلك الوطن الذي عوضه عن فقدانه لأمه، واحتضن يُتمه وألمه، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل التالي:

ف3(الاستعمار/فقدانه لأمه←م قيمي(معرفة قيمة الوطن ومعنى الحرية)←ف4 (خالد)

(مرسل) (الموضوع) (مرسل إليه)

وعليه فإنّ **(خالد)** بعد معايشته لظروف الاستعمار الفرنسي، وللحالة التي آل إليها وطنه والشباب الذين اختطفهم الموت الواحد تلوى الآخر مخلفين وراءهم أحباءهم، هذا ما جعله يعي مدى أهمية **(الحرية)**، فيحاول بذلك امتلاك هذا الموضوع والمقاطع التالية تبين ذلك:

– «لم أكن أعي وقتها أنّ طموحاتي لا علاقة لها بالمكتوب، وأنّ القدر كان يتربص بي في ذلك الوقت الذي كنت أعتقد فيه أنّ لا شيء بعد اليوم يمكن أن يعيدني إلى حزني السابق»[2]، وهنا تتجلى الخيبة التي تعرض لها خالد حيث تواجه مع مصيره الحتميّ الذي تجاوز قدراته وتوقعاته، وجعله حبيس حزنه وآلامه.

– «كنت أشعر لسبب غامض، بأنني أصبحت يتيما مرة أخرى. كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني. كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي كله،

[1]– التّحليل السّيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 267، مارس 1999، الكويت، ص 06.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 32.

ويستقر في حلقي غصة. غصة الخيبة والألم.. والخوف من المجهول»[1]، يعدّ شعوره بفقدان وطنه من أكثر آلامه، التي ضاعفت إحساسه باليتم، فالألم المادي الذي كان يسكن جسده تحوّل إلى ضغط نفسي ممزوج بخوف دائم عكر حياته.

– «وجاءت تلك المعركة الضارية...كنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة... وها أنا أمام واقع آخر..»[2]، حيث يتخطى المجاهد أزمة الإصابة ليجد نفسه بعيدا عن ساحة القتال، التّي وهب ذاته لها، ومن أجلها أصبح لحياته معنى، فالدخول في مضمار جديد غير مخطط له يعكس بالضرورة صدمة قد تعيده إلى نفق مظلم الذي كان يعانيه في ماضيه.

– «ها هو قدري يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة.. ويخرجني من السّرية إلى الضوء، ليضعني.. أمام ساحة للألم فقط.. وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال... وكانت الأحداث تجري مسرعة أمامي، وقدري يأخذ منحى جديدا بين ساعة وأخرى.»[3]، وهنا ظهرت القناعة المسيطرة على تفكير الشخصية، والسوداوية العميقة التي أصبح يرى بها حياته، لأنّه وصل إلى خط نهاية لم يكن يتمناها. ومن خلال ما سبق نرى أنّ الوضع الذي آل إليه **(خالد)** جعله يكتشف معنى **(الحرية)** التي خسرها، ولكنه سعى جاهدا إلى تغيير حاله بأي شكل من الأشكال ممّا دفعه إلى تغيير مسار حياته تماما، بغية امتلاكه لموضوع **(الحرية)**.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص 32–33.

[3]– المصدر نفسه، ص 33.

وهذا ما يبرهن أنّ صورة المرسل «(الباعث على الفعل والمبرر له) لا يمكن حذفها من أي نص سردي، فإنّ حضورها يتخذ أشكالا متنوعة غير قابلة للتقليص في صورة أحادية»[1]، وعليه فإنّ علاقة المرسل إليه والمرسل تتخذ أشكالا أخرى، وبالرجوع إلى المدونة التي بين أيدينا نجد مثال ذلك، تقول: «كنت الرّجل الذي رفضته الموت ورفضته الحياة. كنت كرة متداخلة.. فمن أين يمكن ذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كل عقدي؟ وعندما سألني ذات مرة، وهو يكتشف ثقافتي، هل كنت أحب الكتابة أو الرسم، تمسكت بسؤاله وكأنني أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق، وأدركت فورا الوصفة الطبية التي كان يعدها لي... عليك أن تعيد بناء علاقة جديدة بالعالم من خلال الكتابة أو الرسم..»[2]، ومن هنا نفهم أنّ الطبيب اليوغسلافي قام بدفع خالد للرسم، إذن فهو يُمثل في هذه التركيبة المرسل والرسم مرسلا إليه في حين الغاية الأساسية من هذا التّحفيز هي التّحرر من الحالة النّفسية التي آل إليها الفاعل الذات **(خالد)** بعد فقدانه لموضوع **(الحرية)** في الأوّل، كما سبق وأشرنا في المرحلة السّابقة، إذن نجد:

ف3 (الطبيب) ← م الحرية(خالد) ← ف4(الرسم)

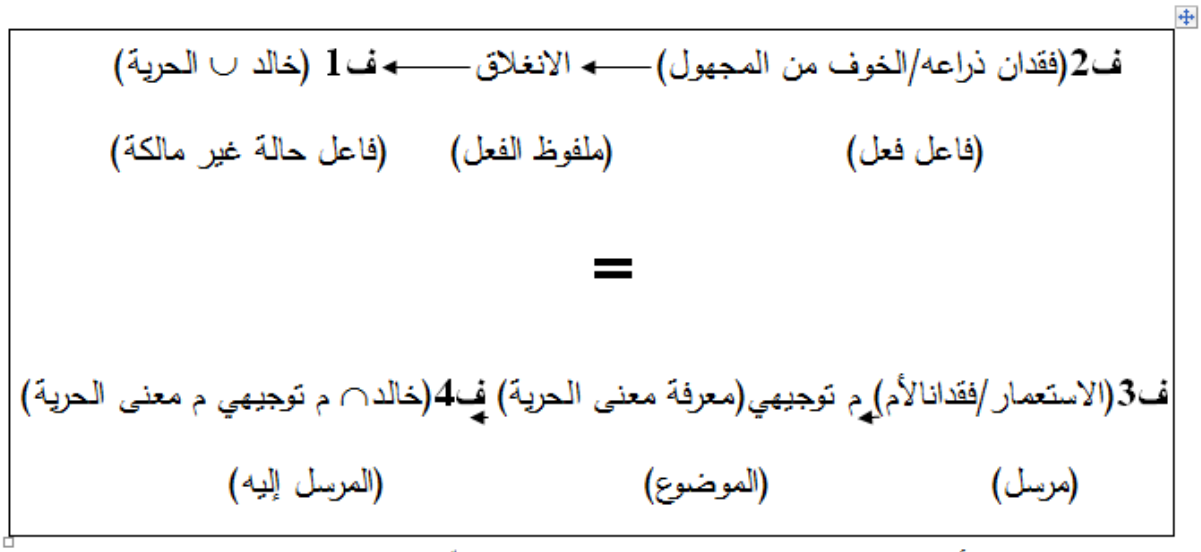
(المرسل) (الموضوع) (المرسل إليه)

وبالتّالي فإنّ الفاعل الذّات **(خالد)** أصبح أسيراً لحالته النّفسية التي نجم عنها ملفوظ حالة غير مالكة، حيث تحوّل من خلالها **(خالد)** إلى فاعل حالة مالكة

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 82.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 54.

لموضوع (**معرفته لمعنى الحرية**) وفي الوقت ذاته فاعل حالة غير مالكة لموضوع (**الحرية**).



وتوجد مقاطع أخرى نلمس من خلالها محاولة تواصل المرسل مع المرسل إليه حتى يبلغ الفاعل الذّات (**خالد**) موضوعه؛ حيث، تقول الرواية:

«عليك أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كل ما يدور في ذهنك. ولا تهم نوعية تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي.. المهم الكتابة في حد ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي.. وإذا كنت تفضل الرسم فارسم.. الرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغير في نظرك، لأنّك تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة..»[1]، فالطّبيب هنا يُحرض الفاعل الذّات (**خالد**) على التّحرر، إذ أنّ الطبيب لعب دور المرسل، أمّا الموضوع التّوجيهي الذي أرسله الطبيب فهو التّحفيز على التّحرر، في حين (خالد) لعب دور المرسل إليه، ويمكن تمثيل ذلك في الشكل التالي:

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 54.

ف3(الطبيب) ←— م توجيهي(إرادة الفعل) —→ ف4(خالد) ∩ م توجيهي (إرادة الحرية)

(مرسل) (الموضوع) (المرسل إليه)

فالذّات الفاعلة هنا قامت بتنفيذ الأمر دون تردد، إذ أنّ **(خالد)** كان جوابه كالآتي: «أفضل الرسم... انتظرت فقط طلوع الصباح لأشتري بما بقي في جيبي من أوراق نقدية ما أحتاج إليه لرسم لوحتين أو ثلاث..»[1]، وذلك لأنّه وجد خلاصه في تلك الفكرة، فبتنفيذها يتحرر من يأسه وذلّه، فبعدما كان قائداً في الجبهة أصبح رجلاً ذا عاهة، وعليه فالمُرسل يقوم «بإلقاء موضوع للتّداول وتقوم الذّات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ الرحلة»[2]، وكل هذا فقط من أجل مساعدة الفاعل الذّات في تحقيق موضوعه، وتتم هذه الأحداث على مستوى محور الرغبة.

3- الفئة العاملية مساعد/ معارض:

تعدّ هذه الفئة من العناصر المُكوّنة **للنّموذج العاملي الغريماسي**؛ حيث يكون «تقابل هذا الثنائي على وجود مجموعتين من الوظائف، تقوم المجموعة الأولى على تقديم المساعدة بالعمل باتجاه علاقة الرغبة، أو بتسهيل أمر التّواصل فيما تعمل المجموعة الثانية على خلق العوائق للحيلولة دون تحقيق الرغبة أو حصول التّواصل، ولذلك تنشأ بينهما علاقة تعارض Opposition»[3]، إذ أنّ لهذه الثنائية

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 55-56.

[2]- سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 07.

[3]- سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النقد المغاربي، تحقيق: محمد القاضي، ط01، دار سحر للنشر، تونس 2009م، ص 72.

طرفين، أحدهم يساهم في تسهيل الأمور على الذّات الفاعلة حتى تمتلك الموضوع المراد تحقيقه، وطرف آخر يعمل على إبطال كل الحركات التي تقوم بها الذّات الفاعلة حتى تمنع بذلك امتلاك الموضوع القيمي، ولهذا نجد بين الطرفين علاقة تعارض وصراع.

يرى **محمد النّاصر العجيمي** أنّ هاتين الوحدتين «العاملتان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على الطلبة، فيما يقوم "المعارض" حائلا دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقا في طريقه»[1]، وبالرجوع إلى رواية **ذاكرة الجسد** نجد هناك من حال بينه وبين أخذه لحرية وطنه «وجاءت تلك المعركة الضّارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتلقب يوما كل شيء.. وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان... ولم يكن العلاج بالنسبة لي.. سوى بتر ذراعي اليسرى..»[2]، «فلقد بدا واضحاً من كلام سي الطاهر يومها، أنني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية..»[3]، «كنت أشعر... بأنني أصبحت يتيما مرة أخرى... وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجا إلى جسدي كله، ويستقر في حلقي غصة، غصة الخيبة والألم.. والخوف من المجهول»[4]، **فمن خلال هذه المقاطع يتجلى لنا فيها:** مدى يأس الفاعل الذات **(خالد)** من إصابته التي حالت بينه وبين تحقيق

[1]– محمد النّاصر العجيمي، الخطاب السردي، ص 46.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 32.

[3]– المصدر نفسه، ص 33.

[4]– المصدر نفسه، ص 33.

حلمه، إمّا بالحرية من أجل الوطن أو الموت الجميل (الاستشهاد) كما سماه **(خالد)** فإصابته شكّلت معارضا لحلمه.

ويمكن إيجاد مقاطع أخرى تدل على ممثل مساعد ساهمت في تحفيز الفاعل الذّات على العودة إلى الحياة من جديد و(التّحرر من اليأس)، وأول المساهمين فيها كان **(سي الطاهر)** حينما أوكل إليه مهمة تسجيل ابنته في البلدية، تقول الرواية: «لقد اخترت لها هذا الاسم... سجلها متى استطعت... كانت أول مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة... معجزة صغيرة للأمل.. كانت أنتِ»[1]. وبعدها يأتي الطبيب اليوغسلافي الذي حثّه على إيجاد طريق جديد يخرج من خلاله إلى حياة أخرى، حيث يقول: «رسمتها... ولم تكن للإبداع ولا لدخول التاريخ. كانت محاولة للحياة فقط، والخروج من اليأس... "ارسم أقرب منظر لنفسك" إنّها الجملة التي قالها ذلك الطبيب اليوغسلافي... عليك أن تعيد بناء علاقة جديدة بالعالم من خلال الكتابة والرسم..»[2]، فالطبيب حث خالد على ايجاد طريق جديد للحياة، وأدت به تلك النصيحة إلى «ها أنا اليوم أحد كبار الرّسامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق؛ ... ها أنا "ظاهرة فنية"... ها أنا ذا.. فأين ذلك الطبيب الذي نصحني بالرسم ذات مرة؟ والذي صدقت نبوءته ولم أعد أحتاج إليه بعد ذلك اليوم؟... أين هو الدكتور.. ليرى ماذا فعلت بيد

[1]- المصدر نفسه، ص 34-37.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 53-54.

واحدة.. »[1] بمعنى أن حياته بعد نصيحة الطبيب اتخذت مسارا جديدا بعدما توقفت في فترة من الفترات، فقد أصبح من المشاهير الكبار.

ومن خلال المقاطع السّابقة يتضح لنا دور **الطبيب** الكبير في مساعدته **(لخالد)** من أجل استعادة حياته ولبلوغه موضوع **(الحياة الحرة)**، وعليه فالطبيب لعب دور **الفاعل المساعد**، وقد كان كما أشرنا في مرحلة سابقة مرسلا للموضوع القيمي **(الحياة)**.

وعلى طول فترة السّرد في الرواية والأحداث التي وقعت للفاعل الذّات **(خالد)** من امتلاكه **(للحرية)** تارة وفقدانه **(للحياة)** تارة أخرى والعكس أيضا، نجد أنّ هناك الكثير من الممثلين المساعدين وأيضا الممثلين المعارضين؛ فمثلا بعد عودة الفاعل الذّات **(خالد)** إلى الحياة من جديد أصابته أحداث أدّت به إلى الحزن واليأس فجعلت منه أسيرا مرة أخرى إلى حالته النّفسية إلى أن التقى بحبيبته، فأعاده الحب إلى التّحرر والحياة، وعليه فقد أصبح **(الحب)** ممثلا مساعدا للفاعل الذات **(خالد)** في امتلاكه للموضوع القيمي **(الحرية)**، وبعد امتلاكه لهذا الحب، قام عم الفتاة بتزويجها من قائد عسكريّ جزائريّ، إذن فالعم هنا كان له دور المعارض للذات الفاعلة **(خالد)** حيث حال بينه وبين امتلاكه لموضوع **(التّحرر)** من الألم والحزن.

وينبغي الإشارة هنا إلى أنه لم يتم ذكر كل المساعدين والمعارضين المؤثرين على مجريات الأحداث في الرواية لتعدد مواقعهم وصفاتهم تبعا لتشعب الأحداث

[1]- المصدر نفسه، ص 57-58.

وتنوعها، ولهذا كانت النّماذج المختارة مجرد تمثيل لأهم الأقطاب المعتمدة للنّموذج العاملي وفق المنظور الغريماسي.

وسنُفصّل الآن في عناصر الخطاطة السّردية من خلال اسقاطها على متن **ذاكرة الجسد**، حيث أنّ كل نص سردي «ينطلق من النّقطة (أ) ليصل إلى النّقطة (ي)، فإنّ الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، وكيفما كانت طبيعة النقطة البدئية والنقطة النّهائية، لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة، بل يستند إلى سلسلة من القواعد الضمنية التي تعد إرثا مشتركا بين مجموع الكائنات. وفي غياب هذه القواعد الضمنية، سنكون أمام سلسلة من الأحداث التي تملأ مساحة فضائية، ولكنها غير قادرة على صنع نص سردي منسجم. وبناء على هذا، يجب التّعامل مع هذا الانتقال باعتباره عنصراً مبرمجاً بشكل سابق داخل خطاطة سردية ضمنية»[1]. وعليه فإنّ النّص وما يحمله من تحوّلات فإنّها تحكمها وتنظمها قواعد ضمنية، والتي تتمثل في عناصر **الخطاطة السّردية** التي هي كالآتي: التّحريك، الأهلية، الإنجاز، الجزاء.

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 88–89.

أ- التّحريك:

إذ يمثل «نشاطا يمارسه الانسان تجاه أخيه الانسان، بهدف الدّفع به إلى القيام بإنجاز ما»[1]، وعليه فمن يقوم بنشاط معين إلاّ وهناك من قام بتحفيزه أو دُفع به للقيام بذلك العمل، وبالعودة إلى نص الرواية التي بين أيدينا نجد أنّ (خالد) في شبابه قد فقد أمه ممّا خلف في نفسه حزناً وآلاماً لا تُشفى، يقول: «وكنت يتيماً، وكنت أعي ذلك بعمق في كل لحظة. فالجوع إلى الحنان، شعور مخيف وموجع، يظل ينخر فيك من الداخل ويلازمك حتى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى»[2]، فالألم هنا هو من قام بعملية **تّحريك** الفاعل الذّات ليخطو خطوته التّالية في التحاقه بالجبهة، يقول: «أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجا، حقدا على كل شيء؟»[3]، ففي البداية كانت غايته التّخلي عن حياته أو الرحيل منها، فأمه لم تعد موجودة في الحياة، وكان هذا سببا ليفقد لذة الحياة.

لكن بعد ذلك يقول: «كانت الثورة تدخل عامها الثاني، ويُتمي يدخل شهره الثالث، ولم أعد أذكر الآن بالتّحديد، في أي لحظة بالذّات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرف له. وربما كان لاختفاء سي الطاهر من حينا بسيدي المبروك منذ بضعة أشهر، دور

---

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السّيميائيات السّردية، ص91.

[2]- أحلام، مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 26.

في حسم القضية، واستعجالي في أخذ القرار المفاجئ..»[1]، وعليه فإحساس **(خالد)** بألم اليُتم دفع به إلى الالتحاق بالجبهة، كانت غايته في البداية الموت هو من سيخلصه من آلامه، ولكنه فيما بعد أصبح هذا الوطن الأم الثانية إذ عوضه حنان أمه وغيابها فأصبح يسعى **(للحرية)** من أجل وطنه حتى يحفظ الإنتماء الذي منحه إياه هذا الوطن.

ويمكن أيضا اعتبار **(سي الطاهر)** المحرك الثاني الذي دفع بالفاعل الذّات **(خالد)** إلى الجبهة، فبعد الأحاسيس التي أصبح يكنها للوطن والتي جعلت منه مدافعا قويا من أجل حريته أصبح **(خالد)** يعي **(معنى الحرية)**، ومن ثمة خُلقت صيغة للفعل التّحويلي لتغيير وضعه نحو **(التحرر)**.

وبالتالي فإنّ ألم فقدان أم **(خالد)** في البداية وحالة الحرب التي كان يعيشها وطنه قاما بإرسال المحفز للفعل أو مارس فعلاً اقناعياً والذي يتحدد في سلب حريته، ممّا ألزم ذلك قيام الفاعل الذّات **(خالد)** بالانخراط في هذه الأحداث لتغيير وضعه تجاه الموضوع القيمي من منفصل عنه إلى متصل به، فالعنصر المُحرك المتمثل في **(موت الأم)** و**(فقدان الوطن)** و**(شخصية سي الطاهر)**، قام بدفع الذّات الفاعل **(خالد)** إلى إنجاز الفعل الذي بالضرورة هو مقتنع بالقيام به، ولكن هذا غير كاف فينبغي لهذه الذات التي تمتلك القبول، توفرها على الأهلية حتى يتحقق الإنجاز.

[1]– المصدر نفسه، ص 26.

ب- الأهلية (الكفاءة):

ولهذا العنصر شروط كما أشرنا سابقا؛ والمتمثلة في: **وجوب الفعل، إرادة الفعل، معرفة الفعل، القدرة على الفعل.** ولكن ليس شرطا أن تتحقق كلها دفعة واحدة، أو تمتلكها ذات واحدة، وإنّما تكون موزعة على الذوات. وحتى تتحقق الأهلية ينبغي توفر الرغبة لدى الذّات الفاعلة، تقول الرواية: «لم أكن مريضاً ليحتفظ بي الطبيب في مستشفى، ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبدأ حياتي الجديدة، كنت أعيش في تونس، ابنا لذلك الوطن وغريبا في الوقت نفسه؛ حراً ومقيداً في الوقت نفسه؛ سعيداً وتعيساً في الوقت نفسه... تمسكت بسؤاله وكأنني أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق، وأدركت فورا الوصفة التي كان يعدها لي»[1]، فحينما سُلبت من خالد **(الحرية)**، أدرك مدى قيمتها.

وعليه **فإرادة الفعل** ستتحقق حينما ينفصل الفاعل الذّات **(خالد)** عن الحرية، ليسعى بعد ذلك إلى البحث عن الموضوع الذي فقده، فإرادته بالتّحرر تتجلى لنا في المقطع السّابق، وذلك من خلال محاولته التّمسك بنصيحة الطبيب، **(فخالد)** رافض لوضعه ويريد لنفسه حياة أخرى، وهنا الفاعل الذّات يعرف الكيفية التي من خلالها يمكنه الاتصال مرة أخرى بالموضوع القيمي **(الحرية)**، إذ أنّ الفاعل الذّات يكتسب معدل **معرفة الفعل** خلال علاقة التّواصل بين الفاعل المرسل **(الطبيب)** و الفاعل الذّات **(خالد)**، ولاستعداده لهذا التّغيير نجد قبولاً كبيراً من نفس الفاعل الذّات للفكرة التي اقترحها **(الطبيب)**.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 53.

وبعد اكتساب **(خالد)** للأهلية، يتحقق **وجوب الفعل** الذي يقع على مستوى محور القدرة، إذ أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** يدرك منذ فقدانه لذراعه أنّه عليه القيام بأمر معين من أجل التّحرر من عجزه ويأسه.

بالإضافة إلى **وجوب الفعل** نجد **القدرة على الفعل** وفي هذا الجانب نجد أنّ الفاعل الذات **(خالد)** حينما سأله **(الطبيب)** عن إمكانيته بممارسة الكتابة أو الرسم قد تمسك بهذا السؤال، وكانت إجابته: «ولهذا ربما أجبته دون تفكير، أو ربما بموقف اكتشفت في ما بعد أنّه كان جاهزا في أعماقي: أفضل الرسم...»[1]، أي أنّ الفاعل الذّات تمتلك القدرة على تحقيق موضوع **(الحرية)**، فالطبيب مَثّل دور المساعد في معرفة الفاعل الذّات **(خالد)** طريقةً لخلاصه من قيد اليأس والتّحرر منه بالرسم. لتتحقق فيه بعد ذلك شروط الأهلية للقيام بالفعل.

ج- الإنجاز:

يتكون الإنجاز كما يحدده **غريماس** من ملفوظات سردية تنتظم وفق مراحل ثلاث بالشكل التالي: مرحلة المواجهة confrontation، مرحلة الهيمنة domination، مرحلة المنحdon[2]، وتتطابق كل مرحلة مع علاقة من علاقات المربع السّيميائي الثلاث «ففي الحالة الأولى يعبر الملفوظ السّردي بشكل تشخيصي عن العلاقة التناقضية بين حدين متقابلين، وفي الحالة الثانية يعتبر هذا الملفوظ نقطة الانطلاق لعملية النّفي الموجهة حيث إن ذ1 ينفي ذ2 أو العكس (ذ

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 55.

[2]- ينظر: سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 68.

= ذات)، أمّا في الحالة الثالثة فإنّ الملفوظ يتطابق مع محفل الإثبات الذي يتجلى في منح الذات موضوعا ما»[1]، ومن خلال الرواية تتجلى لنا مرحلة مواجهة الفاعل الذّات **(خالد)** لحقيقة الوضع الذي آل إليه بعد فقدانه لذراعه، يقول: «لم أكن مريضا ليحتفظ بي الطبيب في المستشفى، ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبدأ حياتي الجديدة... كنت أعيش حرا ومقيدا.. سعيدا وتعيسا...»[2]، ومن هنا يظهر الحدان المتناقضان: حر≠ مقيد، الموت ≠ الحياة.

وبعد **المواجهة** تأتي **الهيمنة**، إذ يتم فيها نفي طرف من الأطراف التي تمت الإشارة إليه من خلال المواجهة، وفي حالة الفاعل الذات **(خالد)** يتم نفي الموت باتباعه لنصيحة **(الطبيب)** في اتخاذ الرسم وجهته الجديدة، يقول: «رسمتها... وكان قد مر على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر... كانت محاولة للحياة فقط، والخروج من اليأس»[3]، فقد تغلب على موته، ولكن بعد ذلك وحتى في حياته الجديدة تصيبه خيبات أمل وصدمات نفسية أخرى إذ أنّه يفقد حبيبته التي معها حقق موضوع **(الحرية)** مرة أخرى، يقول: «ثم وجدت فيه حسنات كثيرة، أهمها الحرية.. وعدم الالتزام بشيء تجاه أحد...»[4]، «كنت سعيداً وكأنني أضحك لأوّل مرة منذ سنوات... كان في حضورك شيء من المرح والشّاعرية معا... لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي والمدينة التي سأنفق فيها

[1]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 68.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 53.

[3]– المصدر نفسه، ص 53.

[4]– المصدر نفسه، ص 70.

ذاكرتي.. واللوحة البيضاء التي ستستقيل أمامها فرشاتي، لتبقى عذراء.. وجبارة مثلك. تحمل في أضدادها كل الألوان... كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحب ينقلنا من شهقة على أخرى، وكنت أستسلم لحبك دون جدل... وإذا بالموت والحياة يهجمان عليَ معا، وها هي رائحة الحياة والموت تنبعثان معا... كان القلب قد بدأ يطفح بعاطفة غريبة لا علاقة لها بالغيرة.. ولكننا لا يمكن أن نُغير طعم المرارة في هذه الحالات»[1]، وبعدما سمع بزواج حبيبته، يقول: «أيمكن للجسد أن يصبح إثر كلمة، عاجزا... أتذكر فجأة أنني أملك يداً واحدة... كنت أقف على الحد الفاصل بين العقل والجنون، بين الضحك والبكاء... تراني في لحظة.. أكون شاهداً على مأتمي... انقلبت عواطفي مرة واحدة إلى عاطفة جديدة، فيها مزيج من المرارة والحقد.. وربما الاحتقار... أنت... وقسنطينة... قدرتهما التّدميرية... انفجار داخلي واحد.. يهزني وحدي.. يدمرني وحدي.. وأخرج بعده وسط الحرائق والدمار، إمّا رجلا آخر.. أو أشلاء رجل»[2]، فبعد هذه المقاطع نلاحظ تغلب الإحباط من جديد على الفاعل الذّات **(خالد)** فبعدما تحرر من قيوده ورغم هيمنة الحياة على الموت، إلاّ أنّه عاد وفقد حرية العيش بسعادة وراحة نفسية.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 80-91-239-245.

[2]- المصدر نفسه، ص 252-253-256-257.

فهذه الحالة التي غاص فيها **(خالد)** هي ما يطلق عليه **غريماس بالمنح**، وهو إثبات لحد معين؛ أي فقدانه لحريته وحالة الحصار النّفسي والمشاعر المتقلبة التي يعيشها **(خالد)** إذ أنّه فقد موضوع **(الحرية)** من جديد.

فتعود بذلك الفاعل الذّات إلى نقطة البدء، أي مواجهته للحياة الحالية وموته القادم بين قيده وحريته التي ينتظرها في حياة أخرى.

ولكن الفاعل الذّات **(خالد)** لم يقف عند هذا الحد وإنّما قرر مواصلة حياته، يقول: «حاولت خلالها أن أَلملم جرحي وأنسى. حاولت منذ عودتي أن أضع شيئا من التّرتيب في قلبي، أن أعيد الأشياء إلى مكانها الأول... حاولت أن أعيد الزمان إلى الوراء، دون حقد ولا غفران أيضا... نحن لا نغفر بهذه السهولة.. لمن يقتل أحلامنا أمامنا دون أدنى شعور بالجريمة»[1]، «بدأت أتعلق بحسان فقط، وكأنني اكتشفت فجأة وجوده. أصبح أمره يهمني بعدما وعيت أنّه كل ما بقي لي في هذا العالم... فكيف عاد القدر اليوم ليأخذ مني أخي، أخي الذي لم يكن لموته من منطق... فنحن في النتيجة لا نصنع الحالتين سوى بالكلمات. وحده الوطن يصنع الأحداث.. غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس.. ها أنا أعود إليه مذهولا في زمن آخر لحظر التّجول.. غادرت وهمي... ولبست نهائيا حداد أحلامي»[2]. فبعدما عاد للحياة فقد أخاه حسّان، فالفاعل الذّات **(خالد)** في مواجهته مع الوطن الذي تبناه في يوم من الأيام بعد وفاة أمه، ها هو الآن يسلب منه حياته بموت

[1]- المصدر نفسه، ص 362-363.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 363-367-382-383.

أخيه، وحريته بوقف أحلامه في العيش بحرية، وعليه فالفاعل الذّات حقق الانفصال عن الموضوع الذي يبحث عنه أي **(الحياة)** و**(الحرية)**.

لكن هل انتهى البرنامج السّردي للفاعل الأساسي **(خالد)** بتحقيق إنجاز معين؟ كما نعلم أنّ الإنجاز نوعين: تنفيذي وتقريري، حيث الأوّل ينتهي إلى هدف مادي كالزواج مثلا، أمّا التقريري فنهايته تكون بالاقتناع بفكرة أو اعتناق مذهب أو ايديولوجيا معينة[1]، ومن خلال ما تقدم نرى أنّ **رواية ذاكرة الجسد**، اتخذت منحى **الإنجاز التقريري** إذ أنّ الفاعل الذات **(خالد)** لم يصل إلى تحقيق موضوع معين، ولكنّه وصل في الأخير إلى حتمية العودة إلى الوطن ولكن قرر أن يعيش حياته بطريقة مختلفة، يقول:« لا أريد أن أقضي حياتي، وأنا أسلك هذا الجسر في الإتجاهين، أريد أن أختار لقلبي مسقطه الأخير. أريد أن أعود إلى تلك المدينة الجالسة فوق صخرة، وكأنني أفتحها من جديد»[2].

د- الجزاء:

حيث أنّه «إذا كان التّحريك هو نقطة الإنتشار الأولى للفعل السّردي وللكون القيمي، فإنّ الجزاء هو الصورة النّهائية التي يستقر عليها الفعل السّردي والكون القيمي»[3]، فمن خلال التّحاليل السّابقة نرى أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** بعد كل محاولاته للحصول على الموضوع القيمي **(الحرية)** و**(الحياة)** يعود في كل مرة إلى

[1]- يُنظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 71.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 381.

[3]- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 72.

نقطة البدء، ففي البداية حينما فقد ذراعه، يقول: «ذلك اليوم الأخير، حاول سي الطاهر... أن يعدّني لتحمل معركتي مع القدر»[1]، وفي مقطع آخر، يقول: «كانت الأحداث تجري مسرعة أمامي، وقدري يأخذني منحى جديدا بين ساعة وأخرى»[2]، وبعدما اختار طريقه الجديد حينما امتهن الرّسم، نجده يقول: «لم يكن القدر فيه هو الطرف الثّاني، كان منذ البدء الطرف الأول. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟ يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد»[3]، في بداية لقائه بحبيبته، يقول: «لوحة كانت بدايتي مرتين.. مرة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم.. ومرة يوم وقفت أنت أمامها، وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر»[4]، «كيف عاد القدر اليوم ليأخذ مني أخي...»[5]، في كل مرة يحاول الفاعل الذّات **(خالد)** تغيير وضعه والبحث عن حياة جديدة ملؤها التّحرر إلاّ أنّه في كل مرة يعود من جديد إلى نقطة البدء.

من خلال المقاطع السّابقة نرى أنّ للقدر الدور الأكبر في تغيير حياته، فالجزاء ربما لم يتحقق كما ابتغى الفاعل الذّات **(خالد)**، إذ يتجلى لنا ذلك في أنّ كلّ محاولاته كلها باءت بالفشل، فلم يتمكن من بلوغ موضوعه، ولكنه توصل في

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص 33.

[3]– المصدر نفسه، ص 45.

[4]– سعيد بنكراد، السّيميائيات السّردية، ص 58.

[5]– المصدر نفسه، ص 367.

الأخير إلى ضرورة العودة إلى الوطن والعيش فيه برؤية جديدة. وذلك لأنّه ليس هو المتحكم في مصيره وإنّما قدره في كل مرة يخبئ له أشياء لم تكن في حسبانه.

المبحث الثالث: التّمظهر السّطحي والعميق في رواية فوضى الحواس

بعدما تطرقنا إلى دراسة نص رواية **ذاكرة الجسد** من ثلاثية **أحلام مستغانمي،** نُعرج الآن إلى دراسة النّص الثاني من الثلاثية والمعنون **بفوضى الحواس،** إذ سَنُفصل في نفس المراحل التي مررنا بها في نص **ذاكرة الجسد.**

أولا: تقطيع النّص الروائي

1-1 بحسب العنصر الكتابي:

1- العنوان: يأتي مركبا من لفظتين **فوضى** و**حواس،** ملخصا مجمل ما يحمله النّص من توجهات فكرية وعقائدية وسياسية، وممثلا للفوضى التي يمكن أن تلحق بها ممّا يدفع بالمجتمع إلى العيش في انهيار. وتأتي كل تلك الأحداث في رواية ظاهرها قصة حب، تجسد من خلالها الفوضى التي لحقت بحياة السّاردة لأنّها خضعت لنظام حواسها الذي قادها إلى الخطأ في كل شيء، سواء في التّعرف على الرجل الذي أحبته أو في التّعامل مع واقعها. ومن خلال الاطلاع على الرواية نجد أنّها قُسمت إلى **خمسة أجزاء** مُعنونة بكلمات قطعية مستوحاة من الرواية: تقول: «كان هو رجل اللّغة القاطعة. كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشّك، تراوح بين «طبعا»، «حتما»، «دوما»، «قطعا»، وبإحدى هذه الكلمات، بدأت قصتهما.»[1]، حيث نجد:

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 16.

2- الجزء الأول المعنون بـ (بدءا): يبدأ من «عكس النّاس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يُجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حباً وسط ألغام الحواس»"[1]، وينتهي عند: «دون أن أدري أنّ الكتابة، التي هربتُ إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافياً نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي»[2]. في هذا الجزء تتحدث عن لقاء رجل وامرأة نشأت بينهما قصة حب، حيث تعم تلك الفوضى في المشاعر وثورة اللغة.

3- الجزء الثاني (دوما)؛ فيبدأ بـ «بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة.. كان قدري...»[3] وينتهي بـ «وكانت تلك أجمل فكرة خطرت في ذهنه منذ زمن بعيد، وهدية القدر التي.. لم أتوقعها»[4]. حيث أنّ السّاردة من خلال هذا الجزء صوّرت لنا حياتها الزوجية. والتّأثير الذي طرأ عليها خلال فترة كتابتها لقصتها.

4- الجزء الثالث (طبعا): الذي يبدأ بـ «قلما تأتي تلك الأفراح التي ننتظرها في محطة. وقلما يجئ، أولئك الذين يضربون لنا موعدا. فيتأخر بنا أو بهم القدر»[5]، وينتهي عند «ولكن في اليوم التّالي، كانت السّاعة السّابعة صباحا. كنت أستيقظ من ليلة مضطربة، عندما طلبت ذلك الرقم وأنا نصف نائمة... الآن فقط يمكن

---

[1]- المصدر نفسه، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 38

[4]- المصدر نفسه، ص 114.

[5]- المصدر نفسه، ص 118.

للصّمت أن يبكي»[1]. ومن خلال هذا الجزء تصف لنا مغامرة لقائها بحبيبها ومختلف الأحداث التي تدخلت في صنع هذه الرحلة، كما أنّها تنتهز فرصة المكان لتقدم لنا بعض المعالم السياسية والوطنية.

5- الجزء الرابع (حتما): حيث تبدأه بـ «نأتي الحب متأخرين قليلا، متأخرين دوما. نطرق قلبا بحذر، كمن مسبقا يعتذر، عن حب يجئ ليمضي...»[2]، وينتهي عند «لم أعتب على الشاذلي بن جديد إهداره ليلتها رغبتي. فقد أهدر قلبها سنوات بأكملها من رغبات شعب»[3]. حيث في هذا الجزء تعود من رحلتها العشقية إلى الديار «قسنطينة» لتصف لنا حالة أخيها وخوفها من انتمائه إلى حزب الأصولية وخصامه مع زوجها العسكري، وتوتر العلاقة بينهم.

6- الجزء الأخير (قطعا): يبدأ بـ «وحده الزمن سيدلك على الصواب. عندما يفقد الآخرون صوابهم. أمّا التّاريخ.. فلا تتوقع في هذه الحلات أن يقول كلمته على عجل...»[4]، وينتهي عند «كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلا، يتجه نحوي.. يضع حمولته من الدفاتر الجديدة، على تلك الطاولة التي تفصلنا.. ويسألني مستعجلا ماذا أريد. كنت سأطلب منه ظروفا وطوابع بريدية، عندما...»[5]، تتحدث الروائية عن بوضياف والأحداث التي وقعت له، كما أنّها تصف حبيبها وتصرفاته.

---

[1]- المصدر نفسه، 164.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 168.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

[4]- المصدر نفسه ، ص 201.

[5]- المصدر نفسه، ص 312.

عموما نجد أنّ الروائية من خلال إبداعها حاولت أن تّقدم الأزمات التي عصفت بالوطن تتشعب بين السّياسة والدّين من خلال بلورتها في قصة حب، وصورت حالة الفوضى التي يعيشها الجزائري إثر تلك الأزمات والتي كان من نتاجها أحداث أكتوبر 1988، ممّا عمق الهوة بين الشّعب والحكومة وقاد الوطن إلى حرب أهلية، كادت تعصف بالكيان الجزائري الذي خرج منهكا من الاستعمار، ليجد الوطن نفسه في مجابهة الخلاف الداخلي الذي يعدّ من أشد الأزمات التي تمر على الأوطان.

1-2 تقطيع النّص من خلال عنصر الزمن

تطرقت **أحلام مستغانمي** إلى أحداث كثيرة من خلال هذه الرواية، ولكنها ركزت على أبرز الأزمات التي عانى خلالها الشّعب الجزائري، والتي كانت أثناء فترتي الاستعمار وبعد الاستقلال. ولكنها اهتمت أكثر بالأوضاع الاجتماعية بعد الاستقلال الأخيرة والتي كان من نتائجها وقائع أكتوبر وما جاء بعد هذه الفترة من أحداث تاريخية شلّت حركة المجتمع الجزائري.

1- فترة الاستعمار:

إذ تذكر الروائية بعض الأحداث التي شملت تلك الفترة؛ أهمها: «هنا رست سفنها الحربية، ذات 5 يوليو من صيف 1830، بعدما تمّ تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزا لقيادة أركان المستعمرين... "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك

لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليست إلا دليلا على كبريائنا أو عصبيتنا.. وجنوننا المتوارث»[1]. وربما الروائية جاءت على ذكر أهم حدثين كانا سببا في بداية الاستعمار الفرنسي في الجزائر لتُذكر القارئ على أكبر أزمة عاشها الشّعب الجزائري، والتي كانت من مخلفاتها الأحداث الباقية التي جرت بعد الاستقلال.

2- مرحلة ما بعد الاستقلال (أحداث أكتوبر 1988، والفترة التي جاءت بعدها):

أو ما يمكن وصفه بمرحلة الضيق والشدة، حيث انتشر خلالها العنف واشتد الصراع من حيث وجهات النّظر ومختلف التوجهات، إذ جاءت تلك الأزمات في تلك الفترة متتالية «أثناء أحداث أكتوبر... التّظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار. وكان شيئا مذهلا.. سيارات مسرعة.. وجوه مرعبة وأخرى مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بغتة. مدينة تحكمها الدبابات. كل شيء قائم فيها قد أصبح أرضا، حتى أعمدة الكهرباء كان العسكر يضعون حاجزا بشريا أمام آلاف الشّبان الذين راحوا يكسرون في طريقهم كل شيء يرمز إلى الدولة، ويوجهون رصاصهم تارة في الهواء وتارة وسط الناس لإخافتهم دون جدوى... قبل أن تفتح الجريدة، يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى، "السّلطات العسكرية تعلق حظر التّجول إلى ما بعد عيد الأضحى" "اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية" "جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح" "حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد"

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 121.

"عملية للاستيلاء على الباصات التابعة للنقل الحضري استعدادا لمسيرة ضخمة على العاصمة»[1]، فقد «ينتظر الجزائريون منذ أشهر، متزاحمين مكدسين بالعشرات أمام سفارة استراليا، رحمة الحصول على تأشيرة الهروب إلى بلد، تقول إشاعة كاذبة إنه يبحث عن يد عاملة!..»[2]، والمخيف في الأمر «كيف.. وقد كنا شعبا يصدر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدر البشر، ونستورد الأغنام»[3]، فقد انحصر تفكير الشّعب بعد الاستقلال نتيجة الأوضاع السيئة اقتصاديا وفي مختلف المجالات فقط على كيفية اقتناء لقمة العيش. تقول الرواية: «لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة. افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلاّ في الصباح، لإطلاق الشّعارات والتهديدات.. والأدعية لله»[4]، «هل هذا زمن الوطن التنازلي؟ نزلت.. ومعها نزلت الشّعارات على الجدران، تعلن بدء الزمن الصعب. وامتلأت السجون بالملتحين.. وبأولئك الذين أُخذوا خطأ بين نارين.. كما في كل حرب...

– طبعا.. انتهى ذلك الزمن الوديع في خيباته. جاء زمن السجون.. والموت المباغت.. والاغتيالات الملفقة»[5]، وتوالت الأحداث الواحدة تلوى الأخرى «الرئيس الشاذلي بن جديد، سيختار... ليعلن... ليلة 11 يناير 1992 استقالته...

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 265–130..

[2]– المصدر نفسه، ص 131.

[3]– المصدر نفسه، ص 131.

[4]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 139

[5]– المصدر نفسه، ص 181–182.

بوضياف لم يطالب يوما بالسّلطة... يوم اختفى، لم يوجد من بين رفاقه أحد ليسأل أين ذهبوا به! كانوا مشغولين عنه باقتسام الوليمة... تذكروه هكذا فجأة، بعد ثلاثين عاما، وقد شبعوا وانتفخوا وملأوا جيوبهم وأفرغوا جيوب الجزائر... قالوا له... الجزائر في حاجة إليك.. أنت الرجل الذي سينقذها... ها هو ذا بوضياف... كان يوم 14 يناير 92 يوما استثنائيا،... كأنّها أرادت أن تتواطأ مع التاريخ، وتهدي إلى بوضياف يومه الأجمل... كنا في التاسع والعشرين من حزيران. كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة. وكانت الجزائر.. تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها.. وكان علم الجزائر المنصوب على المنبر، قد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا، جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم. ذلك كان قدر بوضياف مع حزيران الوطن... وها هو يكافئه ذات حزيران.. بكفن! فمنذ موت بومدين ونحن يتامى، نعاني إفلاسا عاطفيا، يفوق إفلاس اقتصادنا، وعجزا وطنيا في المحبة، يفوق عجز ميزانيتنا»[1]، «لم يحدث أن اشتريت جريدة عربية إلاّ ندمت على اقتنائي لها... أن تشتري جريدة عربية ذات حزيران من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأمة، فأنت تعرض نفسك لذبحة قلبية، أمّا أن تشتري جريدة جزائرية في ذلك التاريخ نفسه، تجمع صفحتها الأولى بين خيباتك الوطنية والقومية، فذلك ضرب من المجازفة بعقلك»[2]. وعليه فالروائية قد حصرت تركيزها من خلال هذه الرواية في الأحداث التي صادفت تاريخ أكتوبر 1988 والمرحلة التي تلت تلك الفترة، إذ قدمت أهم الصور

[1]- المصدر نفسه، ص197-204-280-205.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 130.

الشنيعة التي عاشها الشعب الجزائري بعد الاستقلال، فقد تم نهب ثرواتها وخيراتها مما أدى بها إلى العجز الكلي الذي أصاب كل المجالات وبالتالي عجز المواطن الجزائري أيضا، وهذا ما خلق توترا بين الشعب والدولة التي استرجعها شهداؤها ليهدرها أبناؤها فيما بعد. وبعد الاطلاع على الزمن الذي دارت خلاله أحداث هذه الرواية ننتقل الآن إلى الاطلاع على أهم الأماكن التي دارت فيها تلك الأحداث.

1-3 تقطيع النّص من خلال العنصر المكاني:

ويمكن اعتبار الأماكن التّالية أهم ما قد نتطرق إليه، وذلك لأهمية الأحداث التي وقعت فيها وهي كالآتي:

1-3-1 الوطن: إذ تتطرق إلى **قسنطينة** وأيضا **الجزائر**.

1- قسنطينة:

ويمكن اعتبارها المكان المحوري الذي تدور فيه مختلف أحداث الثلاثية. «كنت أعي تماما أنني ارتكبت حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما...»[1]، وهذا ما يوحي بالوقار الذي تحمله هذه المدينة والحياء الذي تلبسه، «ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه، جالسا في عتمة الشّبهات على

[1]- المصدر نفسه، ص 38.

كراسي مزقتها بسكين أيد لم تلامس يوما جسد امرأة»[1]، وأيضا تمثل المدينة التي كان يسكنها (هو)، يقول: «غادرت قسنطينة عن حب.. وغادرتني هي عن خيبة.

– أأنت من قسنطينة؟

عجيب.. توقعت أن تكون غريبا عنها. لنقل أنني كذلك»[2]، كما أنّها كانت مولعة بوصفها، تقول: «شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارة وضجيج الحياة... فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال، ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة.»[3]، «جاء العيد، ولقسنطينة عيد آخر. أعود إليها. بقلب متعدد الانكسارات. ها أنا أنهض من تحت أنقاض الحلم. أتنفس من تحت ركام هائل من الأوهام. وها هي تفاجئني بوجه لا أعرفه. وقد تراكمت فيها القمامة على امتداد الشوارع بعد أن أضرب فيها عمال البلدية.. الذين صادر الإسلاميون شاحناتهم..، لإغرائهم على الانضمام إلى الإضراب المفتوح»[4]، فقد أصبحت هذه المدينة تمثل الواقع المحزن الخالي من الحب والأحلام، إذ تعبر لها عن الضّجيج والصخب. كما أنّ هذا الوطن أحزنها لأنّه فرقها عن أحبتها. «أحيانا يجب أن نفقد بصرنا، لنعرف مدنا لم نعد فرط رؤيتها نراها. هنا شوارع نخاف من عيون عابريها، مطاعم لا نجرؤ على ارتيادها، بيوت لا يمكن أن ندخلها معا. هنا مدينة لا تعترف بالحب، إلا في أغاني

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 39.

[2]– المصدر نفسه، ص 69–70.

[3]– المصدر نفسه، ص 123.

[4]– المصدر نفسه، ص 167.

«الفرقاني»، لا تغادر بيتها إلا لتذهب إلى المسجد، أو إلى مقهى، لا تفتح النافذة إلا لتطل على مئذنة... وهل أكثر من شقاء عاشق في قسنطينة؟»[1]، فهذه المدينة حرمتها الحرية والاطمئنان الداخلي، والمغامرات العشقية التي كانت تحلم بأن تعيشها معه (هو).

2- الجزائر:

فقد احتضنت هذه المدينة جنون البطلة العشقي، ومغامرتها معه (هو)، كما كانت ساحة للأحداث السياسية قبل الاستقلال وبعده والتي جرت مع أحداث **أكتوبر 1988** والفترة التي جاءت بعدها. «بيت يعود إلى أيام الاحتلال الفرنسي، يوم كان كبار الإقطاعيين الفرنسيين، يعمرون فيلات فخمة على الشواطئ الجزائرية... بعد الاستقلال حجزت الدولة الأملاك الشاغرة التي تركها المعمرون الفرنسيون لتكون مقرا صيفيا لكبار الضباط الذين أصبح لهم وجود شرعي على شواطئ موريتي وسيدي فرج ونادي الصنوبر... سيدي فرج ليس في النهاية اسما لولي صالح... بل اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر»[2]، «كل شيء هنا جميل ونظيف، ومهندس بذوق وكأنّه ينتمي إلى مدينة أخرى...»[3]، فالعاصمة كانت مهربا للبطلة لتعيش حريتها وجنونها بتحرر من العادات والتّقاليد ومن قيود زوجها وأسئلة أمها الكثيرة.. حيث في تلك المدينة التقت به (هو) أو بـ (صاحب

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 276.

[2]- المصدر نفسه، ص 118-119-120.

[3]- المصدر نفسه، 123.

المعطف) كما سمته الروائية، تقول: «أريد أن أراك... أخذ مني جريدة كنت أحملها. أخرج من جيبه العلوي قلم رصاص. وخط على طرفها رقم هاتف وقال: اطلبيني على هذا الرقم، سنتفق على التفاصيل..»[1]، قررت لقاءه رغم سوء الأوضاع، حيث تقول: «سأزورك اليوم بعد الظهر.. الوضع لا يوحي بالأمان اليوم... لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلاّ في الصباح، لإطلاق الشّعارات والتّهديدات.. والأدعية إلى الله... سأسلك طريق البريد المركزي للوصول إليك»[2]، فقد اختارت أن تتحدى الأوضاع السياسية المحتدمة في الوطن فقط من أجل أن تصل إلى الرغبة التي أيقضها في داخلها، (صاحب المعطف) فقد اتخذت من كل السُبل وسائلا لها لخوض تلك المغامرة، إذ تتكرت بثياب محتشمة (عباءة وشال) تبدو فيهما وكأنّها لم تخلعهما يوما، إذ شبهت نفسها بـ «جميلة بوحيرد، حيث اعتبرت نفسها وريثتها الشرعية من خلال تتكرها بثياب التقوى، ولكن هذه الأخيرة في هذه الحالة تخفي امرأة عاشقة، وجسدا مفخخا بالشهوة، إذ أصبح الحب بالنسبة للبطلة أكبر عملية فدائية تقوم بها المرأة الجزائرية»[3]، وبالتالي فالعاصمة مثّلت ساحة لأحداث سياسية قومية صعبة أدّت بالجزائريين إلى العصيان والتّمرد ممّا شكل أزمة بين الشّعب والدولة، وأيضا احتضنت حب البطلة و (صاحب المعطف) إذ كان هذا المكان مساحة لحريتها وشغفها، فقد تحدت الصعاب لتصل

[1]- المصدر نفسه، ص 125.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 139-140.

[3]- المصدر نفسه، ص 139-140-141-143.

إلى رغبتها وجنونها. وقبل لقاءاتهما الفعلية في العاصمة كان لهما لقاء أوّل في مكان آخر وهو "**مقهى الموعد**".

3- مقهى الموعد:

حيث أنّ السّاردة كتبت قصة قصيرة وجعلت من هذا المقهى مكانا للقاء شخصياتها، فقررت بعد ذلك أن تذهب إلى نفس المكان لتتعرف على صاحب المعطف، والذي كانت تذكره بالضمير(هو)، تقول: «أود لو كان بإمكاني أن أتنكر في زيها، لي يكون لي حق رؤيته في الضوء، لا في العتمة... عثرت على اسم المقهى الذي كانا يلتقيان فيه... سائق الأجرة الذي طلبت منه مرافقتي إلى مقهى «الموعد» بدا عليه شيء من الاندهاش، جعلني أعتقد أن لا وجود لهذا المقهى... كان المقهى أكثر هدوءا مما توقعت... جلست في الزاوية المقابلة له. محافظة على مسافة ثلاث طاولات بيننا، تحسبا للخطأ. بدت منه التفاتة فضولية... من هو هذا الرجل؟... وماذا لو كان (هو)؟»[1]، «احساس غامض انتابني وهو يقترب مني، ويمدني بذلك الصحن الصغير، عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما عندما اقترب ذلك الرجل مني ممسكا ولاعة، فانتابني مزيج من الخوف والاندهاش... فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس.. لأستدل عليه»[2]، وهكذا فقد مثل هذا المقهى مكان لقاء بين

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 53-55-57.

[2]- المصدر نفسه، ص 59-60.

شخصياتها، وإن كان الفارق هو احتكامها للعطر الذي جعل حواسها تخطئ الصواب، وتتختار شخصا غير الذي كانت تبحث عنه.

4- المقبرة:

حيث أنّ هذا المكان كان معلما لمختلف الأسماء السياسية والثورية، وأيضا فيها قبر والدها. وقد مثلت المقبرة المكان الذي حققت فيه أمنية لقائها مع عبد الحق، ولكن كانت بعد وفاته.

ثانيا: تقطيع النّص حسب التّشاكل الدلالي

عند قراءتنا لرواية **فوضى الحواس** تتجلى لنا مجموعة من التّشاكلات، التي تحمل في طياتها دلالات ومعاني تعبر بدقة عن الحالات والأفكار التي تجسدها الرواية. وقد تطرقنا إلى مجموعة منها نذكرها كالتالي:

1- تشاكل (الحواس/الحب): وتنطوي تحت هذا التّشاكل عبارات عديدة من خلال النّص تعبر عن هذه الحالة، ونذكر منها:

1-1 (المرأة/الخيل): «تمتطي إليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق، فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها»[1]، فالخيل له سمات كالآتي: [+حيوان]، [+غير عاقل]، [+سريع]، [+قوي]، [+جامح]، في حين «المرأة»، فلها سمات كالآتي: [+إنسان]، [+عاقل]، [+تعيش حالة حب]، [+جامحة]، [غير منطقية]، [+متحررة]، [+عاشقة]، إذ أنّ الروائية شبهت حالة

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 10.

الحب المجنونة التي تعيشها البطلة بحالة الخيل الهائج، ففي هذه الحالة يصعب ترويضها أو التّحكم فيها، ممّا أدى بها إلى الجنون كأنّ بها صهيل داخلي يدفعها إلى تحقيق رغبتها.

1-2 (الحب/الحرب): «عكس النّاس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس»[1]، فهذا التّركيب الدّلالي يوضح لنا أنّ الحب له صفات تمثلت في: [+إحساس]، [+معنوي]، [+إثارة]، [+اضطراب المشاعر]، [+زعزعة في الكيان]، في حين صفات الحرب فهي: [+مادي]، [+الألغام]، [+النّار]، [+ضجة]، [+زعزعة في الأماكن]، [+إصابة]. ومن خلال التّركيب المذكور نجد أنّ معاناة الحب شبيهة بحالة الحرب المليئة بالألغام. فالحب استعار من الحرب صفة الخلخلة والزعزعة النّفسية والجسدية التي تصيب ضحية الحرب التي تكون دائما عن سبق إصرار وترصد. وهي النية التي كشف عنها "هو" من خلال المقطع المذكور.

1-3 (المرأة/التربة المبللة): «هو الذي لا يحب من الصّحو سوى تلك التّربة المبللة التي يخلفها الشّتاء. فيستنشق رائحتها، بحواس متوهجة، وكأنّه يشتم أنثاه بعد الحب»[2]، يتعين من هذا التّركيب الدّلالي أن للفظ المرأة صفات: [+إنسان]، [+عاقل]، [+مادي]، [+إحساس]، [+جميلة]، [+رائحة]. في حين التركيب تّربة مبللة: [+مادي]، [+رائحة المطر]، [+منعشة]، ففي هذا التّصوير

[1]- المصدر نفسه، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

نجد أنّ صفة [+الرائحة المنعشة] من صفات المرأة الملازمة لها، في حين التربة فعامل المطر قد قام بتنشيط هذه الصفة فيها، ممّا جعل من رائحة تلك التربة تشبه رائحة الأنثى، ممّا يحرك حواس ذلك الرجل فيتذكر رائحة حبيبته بعد الحب.

2- تشاكل (الألم/الحب):

2-1(القلب/الانسان): «كنت أقول.. لقلب كان قلبي: حاول أن لا تشبهني، لا تكن على عجل. انظر يمينك ويسارك، قبل أن تجتاز رصيف الحياة، لا تركب هذا القطار المجنون أثناء سيره. الحالمون يسافرون وقوفا دائما، لأنّهم يأتون دائما متأخرين عن الآخرين بخيبة»[1]، إذ يتجلى لنا من خلال هذه الملفوظات الدلالية مجموعة من الصفات تعود للفظة القلب: [+مادي]، [+احاسيس]، [+حب]، [+حزن]، [+كراهية]، [+خيبة]، في حين لفظة انسان فلها صفات تمثلت فيما يلي: [+عاقل]، [+مُحب]، [+مشاعر]، [+أحاسيس]، [+التسرع]، وعليه فقد شُبه القلب بالإنسان المتسرع، الذي يجب تنبيهه حتى لا يقع في خيبات الحب وآلامه نتيجة لتصرافاته غير المحسوبة.

2-2 (الحب/النّار): «فجأة تصبح كلماته كأطراف أصابعه، أعواد كبريت تشعل كل شئ تمر به، ولا أفهم... لماذا يريد لنا حريقا كبيرا مؤلما إلى هذا الحد»[2]، فمن خلال هذا المقطع نجد، لفظة الحب تحمل الصّفات التالية: [+إحساس]، [+معنوي]، [+شوق]، [+فقدان]، [+الرغبة]، [+الدفء، النّار: [+مادي]،

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

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[+كبريت]، [+خسائر]، [+الدفء]، فمن خلال الصفات الملازمة لكل من النّار والحب نرى أنّهما يشتركان في صفة الدفء التي تُمنح للآخر، والاشتياق للحبيب يولد لهيبا في النّفس، وهذا ما يحدث نتيجة لفراق الأحبة، ولهذا اكتسب الحب سمة [+النار].

2-3 (القلب/المطفأة): «لا تذكر ماذا قال بالتّحديد. قبل أن يُحوِل قلبها مطفأة للسّجائر ويمضي»[1]، حيث تحمل كلمة القلب في هذا التّركيب سمات منها: [+مادي]، [+انسان]، [أحاسيس]، [+حب]، أمّا المطفأة فلها صفات: [+مادي]، [+سجائر]، [+إطفاء]، وحينما ندخل لفظ القلب في ذلك الجمع الدلالي تُصبح حاملة للسمات والمعاني التّالية: [+حرقة]، [+حزن]، [+معاناة]، [+إطفاء] باعتبار ذلك نجد أنّ قلب أصبح أداة لإطفاء رغبات الرجل، ثم يغادرها متى شاء، ممّا يجعل قلبها شبيها بالمطفأة التي ليست وسيلة لإخماد السّجائر.

3- تشاكل (الألم/الوطن):

تزخر رواية **فوضى الحواس** بهذا النّوع من التّشاكل الدلالي، بمعنى أننا نجد عبارات مختلفة توضح لنا كيف يتجلى الألم بصور مختلفة وعبارات متنوعة نذكر منها:

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 14.

3-1 (الوطن/القطار): «كل من عرفتِ مشت على أحلامهم عجلات الوطن»[1]، فالوطن له في هذا التركيب يحمل سمات خاصة مُضافة إلى ما هو متعارف عليه، إذ تمثلت في: [+الانتماء]، [+الهوية]، [+معنوي]، [+الاحتواء]، [+الخيبة]، أما صفات القطار فهي كالآتي: [+قتل]، [+تحطيم]، [+الخيبة]، [+سفر]، [+سرعة]، فالصّورة ترسم لنا معاني عديدة حول الألم الذي سببه الوطن لأهله، إذ أُلغيت سمة الانتماء منه وحل محلها المشي على أجساد الشعب تحطيما لأحلامهم وغاياتهم المرجوة.

4- تشاكل (خيانة/الوطن):

4-1 (الحكام/اللصوص): «شعب لم يعد يثق بشيء، ولا بأحد. وقد تناوب عليه حكما بعد آخر، علي بابا والأربعون حراميا»[2]، فلفظ «الحكام» يمتاز بسمات دلالية منها: [+مادي]، [+إنسان]، [+حكم]، [+تسيير]، [+تنظيم]، [+عدل]، [+تزوير]، [+سرقة]، [+خيانة]، [+خدمة المصالح الشخصية]، [+تحطيم الشعب]، أمّا اللّصوص فلهم صفات تمثلت في: [+سرقة]، [+نصب]، [+احتيال]، [+خيانة]، فمن خلال هذا التّركيب الدلالي نجد خروج الحكام عن العمل المنوط بهم، من خلال السّهر على راحة الشعب وتسيير مصالحهم، إلى صفات أخرى تحط من قيمتهم وتجعلهم في رتبة اللصوص الذين استغلوا مناصبهم من أجل تحقيق أغراضهم الخاصة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 144.

[2]- المصدر نفسه، ص 203.

4-2 (المسؤول/خائن): «جاء ليرفع رؤوسنا.. فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم»[1]، ومن خلال هذه الدلالات يتضح لنا أنّ المقصود بهذا التّصوير هم المسؤولين، وهذه اللفظة تحمل صفات: [+إنسان]، [+مادي]، [+خائن]، [+مخلص]، [+وطني]، [+حكام]، [+غدر]، [+قتل]، و في المقابل نجد لفظ الخائن تمتاز بسمات هي: [+القتل]، [+الغدر]، [+التلاعب]، فبالرغم من أنّ بوضياف كانت نيته تنظيف الوطن من الفساد إلا أنّه كان جزاؤه بركة دم أمام شعبه، إذ لاقى أكبر خيبة من هذا الوطن والتي تمثلت في إنهاء حياته تماما، لهذا اكتسب المسؤولون الذين تكفلوا بمجيئه سمة الغدر لأنّهم كانوا سببا في قتله، وهم على ثقة من أنه كان أمل الشعب في تلك الفترة.

5- تشاكل (فقدان/الذراع)؛

5-1 (الشّلل/هوية): «مذ شلت ذراعي. تعلمت شيئا: الأجدر أن يُعرف الإنسان بما فقد، لا بما يملك. فنحن دائما نتيجة ما فقدناه»[2]، (فهو) يعيش ألما خلفه فقدانه لذراعه، فالإصابة في هذا التركيب تحمل سمات دلالية، نجدها كالآتي: [+مادية]، [+ظلم]، [+ألم]، [+قيد]، [+فقدان]، [تشوه]، [+تعريف]، [+ميزة]، [+هوية]، أما لفظة الهوية فتحمل سمات دلالية تتمثل في: [+تعريف]، [+انتماء]، [+ميزة]، وهنا أصبحت عاهته الجسدية وشلل ذراعه المُعبر الوحيد عن ذاته، كشخص ناقص عليه أن يرضى بتبعات ذلك وتأثيره على حياته، لأنّه يملك هوية

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 280.

[2]- المصدر نفسه، ص 264.

خاصة تعتبر بطاقة تعريف له، تخرجه عن مضمار الانسان السويّ جسديا، ممّا يلقي عليه اعتبارات خاصة كثيرا ما تُأثر على حياته بشكل سلبيّ.

2-5 (الجسد/آلة التصوير):«تصوري تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها، وتختزنها آلة تصويري، اختزنها جسدي إلى الأبد. وأصبحت ذاكرة للجسد»[1]، فيتضح هنا أنّ الجسد في هذا التّركيب الدلالي يحمل سمات لازمة تتمثل فيما يلي: [+مادي]، [+مشوه]، [+ألم]، [+ذاكرة]، في حين آلة التّصوير فلها صفات: [+مادي]، [+تثبيت]، [+تصوير]، [+الحقيقة]، [+ذاكرة]، فسمة الذّاكرة نجدها في كلتا الكلمتين، إذ الجسد هنا عمل عمل آلة التّصوير فبقي محافظا على تلك الحادثة إلى الأبد وكأنّه التقطها ليعبر بها عن ذلك الحدث في تلك الفترة، ممّا ولد في نفسه ألما نفسيا وجسديا.

من خلال هذه التّشاكلات وأخرى نرى كيف تمارس الروائية تلاعبا بالألفاظ، من خلال تراسل الدلالات حتى تكسب اللغة معنى أعمق وتأثيرا أكبر، ممّا يدفع بالقارئ إلى البحث عمّا يمكن أن تبوح به تلك الكلمات، حتى يتخطى المعنى الشكليّ ويصل إلى ما هو مضمر. ويمكن تلخيص مجمل ما جاء من خلال تقطيع النّص إلى ما يلي:

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 265.

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية
التقطيع بحسب العنصر الكتابي	ج1: بدءا/ ج2: دوما/ ج3: طبعا	ج4: حتما / ج5: قطعا.
التقطيع بحسب عنصر الزمن	فترة الاستعمار، بعدالاستقلال (أحداث أكتوبر 1988).	مابعد أحداث أكتوبر 1988
التقطيع بحسب عنصر المكان	قسنطينة/السينما/مقهى الموعد/الجزائر.	قسنطينة/المقبرة/
التقطيع بحسب التّشاكل الدلالي	الحواس/الحب،الألم/الحب، ، فقدان/الذراع	الخيانة/الوطن، الألم/الوطن

رابعا: دينامية البناء العاملي في رواية فوضى الحواس

1- المستوى العميق:

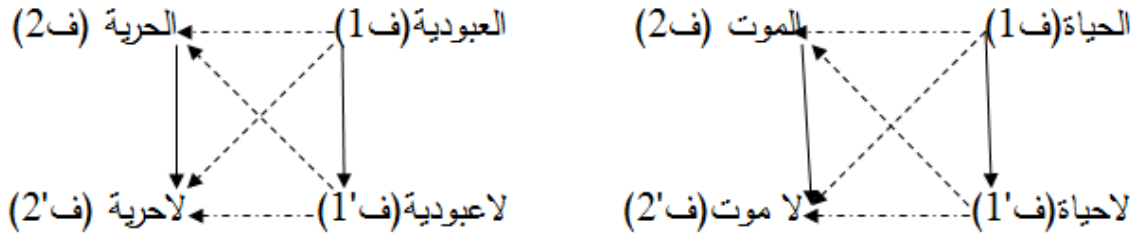
1-1 المربع السّيميائي:

من خلال رواية **فوضى الحواس** وانطلاقاً من علاقتي الامتلاك والفقدان لموضوع القيمة المبتغى الوصول إليه من طرف البطلة (هي)، التي تمثل الفاعل الأساسي في العمل فإنّه يتشكل لدينا المربع السّيميائي التالي انطلاقا من:

ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحياة)

ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحرية)

وبالتالي فإنّ المستوى العميق لهذه الرواية يمكن فهمه من خلال مربعين سيميائيين التاليين:



علاقة تضاد ⟵

علاقة اقتضاء ⟵ - - - -

علاقة تناقض ⟵ - . - . -

انطلاقا من المربع السّيميائي للرواية، نجد أنّ البطلة "حياة" حرّة وعكسها "حياة" العبدة، وهما الطرفان الأساسيان في المحور الدّلالي للرواية.

حرية ←——————— عبودية

حيث أنّ البطلة في النّهاية حسب **أحلام مستغانمي** تعود إلى حياة العبودية بكل أنواعها، على الرغم من محاولاتها للتّحرر، وهذا ما ألفيناه من خلال الحالة الابتدائية للرواية، إلاّ أنّ كل محاولاتها باءت بالفشل وسنرى ذلك فيما سيأتي لاحقا. تقول الرواية: «هي الحياة إذن.. قطعا.. «لا يحدث للإنسان ما يستحقه.. بل ما يشبهه» فلِمَ الألم..؟ ما دامت تلك النّهايات تشبهنا.. حتى لكأنّما يجعلنا الموت أجمل؟... عدت إلى البيت، امرأة منزوعة الشّهوات، لم يبق لها من تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها، وما زالت تتعطر به لتتحرش بالذاكرة... جلست إلى أمي، بعدما أهملتها..، وأهملت أيضا ناصر...لانشغالي بذلك الدفتر.. وبتلك الحياة الوهمية... كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة، وأعطي إشعاراً لمن حولي بذلك. أن أتقاسم معهم حياتهم العادية، بمشاغلها وتفاهاتها اليومية، بأحاديثها وضجرها.. بأفراحها وحزنها، أن أعود أخيراً امرأة طبيعية بعائلة وبيت»[1]، وعليه يمكن أن نلخص مراحل الرواية في التّرسيمة التالية:

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 308-310-311.

حياة ⟵ عبودية ⟺ لا حياة ⟵ تحرر

حياة ⟵ عبودية ⟺ لا حياة ⟵ تحرر ⟵ عبودية ⟵ تحرر

⟵: تحول ⟺: يكافئ منطقيا.

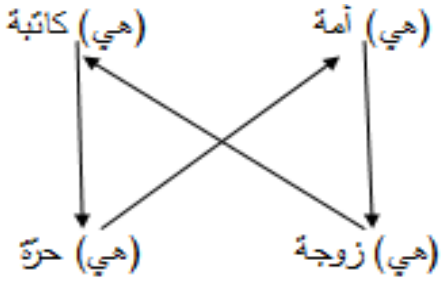
ومن هذا المنطلق نصل إلى أنّ: نفيّ **(الحياة)** هو **(اللاحياة)** يأتي بطبيعة الحال نتيجة **(للعبودية)** وهو التّحول الذي طرأ على **(حياة)**، حيث فقدت موضوع **(الحرية)** فأصبحت حياتها كعدمها، ممّا دفع بها إلى البحث عن **(التّحرر)**؛ وهذا يُعتبر تحولاً آخر سمح لها باكتساب الموضوع القيمي **(الحرية)**، ومع ذلك فإنّها في الأخير تفقدها مرة أخرى بالعودة إلى الحياة العادية وفي مقابل ذلك تخلصت من **(عبودية الكتابة)** وهذا يعني (تحرر).

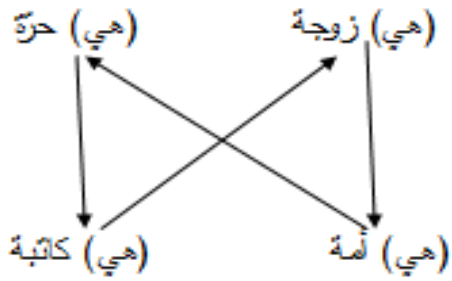
2- تسريد المربع السّيميائي:

يمكن تلخيص علاقة الفاعل الذّات بالموضوع القيمي من خلال الرواية على الشّكل التالي:

ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحرية) ⟵ ف ∪ م (الحياة)

ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحياة) ⟵ ف ∩ م (الحرية)





إذن من خلال هذا الشّكل يمكن أن نقول أنّ الفاعل الذّات **(حياة)** في البداية فقدت الموضوع القيمي **(الحرية)**، فتحولت بذلك إلى أمة، لكنّها حاولت تغيير وضعها من خلال اكتساب موضوع **(الحرية)**، لكنها فقدت موضوع **(الحياة)**، فأصبحت بذلك **(حرة)**، وفي الوقت ذاته حاولت اكتساب موضوع **(الحياة)**، فقدت الموضوع القيمي **(الحرية)**، فحاولت استرجاعها مرة أخرى، فقدت حياتها مرة أخرى، واكتسبت حريتها من جديد، ولكن بعودتها إلى **(الحياة الطبيعية)** من جديد فقدت موضوع **(الحرية)**، ولكنها بعودتها للحياة تخلصت من **(عبودية الكتابة)**، وهذا ما يعني عودة اكتسابها للحرية ضمنياً إذ أنّها تخلصت من حياة الوهم.

2- المستوى السّطحي (المكون السّردي):

2-1 البناء العاملي في رواية فوضى الحواس:

بالعودة إلى المدونة التي بين أيدينا نجد أن الفاعل الذّات الأساسي فيها هو البطلة "حياة"، بحيث تكون في كل مرحلة على علاقة معينة بالموضوع القيمي، ومن البداية كانت حرة إلى أن تزوجت، وبالتالي فقدت موضوع **(الحرية)**، ويمكن تمثيل العلاقة بينها "حياة" وبين **(الحرية)** كما يأتي:

ف (حياة) ∩ الحرية ⟵ ف (حياة) ∪ الحرية

(حياة) حرة ⟵ (حياة) أمة

1- الفئة العاملية (فاعل/موضوع):

ومن خلال الرواية يمكن أن نشير إلى أنّ الفاعل الذّات هو: البطلة "حياة"، والموضوع هو: **(الحرية)**. والعلاقة بينهما تقوم على أساس الرغبة، كما يمكن أن نشير إلى أنّه لا وجود لموضوع دون ذات ولا ذات دون موضوع، وبالرجوع إلى رواية **فوضى الحواس** نجد أنّ البطلة كانت مالكة **(للحياة)** مُتحكمة في مصيرها قبل أن تتزوج، تقول: «إنّ كل قصة مع رجل ترسو بك على شاطئ المفاجأة. أمّا إذا كان هذا الرجل زوجا، فستوصلك القصة حتما إلى سلسلة من المفاجآت. في البدء نحن ندري مع من تزوجنا. ثم كلما تقدم بنا الزواج لا نعود ندري مع من نحن نعيش!... أذكر.. بدأت علاقتنا بانبهار متبادل وبعنف التّحدي المستتر»[1]، ويبدو واضحاً أنّها كانت تعيش حياتها بحرية، تختار وجهتها بنفسها، وهذا ما يوضحه قولها "**نحن ندري**" وأيضا، هي من اختار ذلك الرجل للزواج به: "**بدأت علاقتنا بانبهار**"، فكانت لها حرية الاختيار لتلك **(الحياة)**.

لكن في لحظة معينة يتغير الحال فتصبح من ذات حالة مالكة إلى ذات حالة غير مالكة ويتجلى لنا ذلك بوضوح من خلال المقطع التالي، تقول: «أتوقع أن يكون زوجي وُلد بمزاج عسكريّ، حمل السّلاح قبل أن يحمل أي شيء. فأين العجب في أن يكسرني أيضا دون قصد، تماما كما أغواني قبل ذلك بسنوات، دون أي جهد؟... كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي،... لم يترك في حياتي مساحة حرية، يمكن أن يتسلل منها أحد. فقد سطا على كل الكراسي، دون أن يشغل

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 32-33.

أحدها بجدارة»[1]، وعليه فبعد تدخل الزوج تغير وضعها، من مالكة لموضوع **(الحرية)** إلى فاقدة له. ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الشّكل التالي:

ف1(حياة) حرة ⟵ ف2(الزوج) ⟵ ف−1 (حياة) ∪ الحرية

وبالتالي فإن :

ف1 (حياة) حرة: ملفوظ حالة مالكة _ ف1: فاعل ذات الحالة المالكة.

ف2 (الزوج): ملفوظ فعل انفصالي _ ف2: فاعل ذات الفعل الانفصالي.

ف−1 (حياة) ∪ الحرية: ملفوظ حالة غير مالكة _ف−1: فاعل ذات الحالة غير المالكة.

ولكنها لم تتوقف العلاقة بين الفاعل الذّات **(حياة)** والموضوع القيمي **(الحرية)** عند هذا الحد، وإنّما نجد علاقة من نوع آخر تظهر من خلال قولها: «كم مر من الوقت، قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي.. بالواقع المضاد... فالطريقة الصحيحة لفهم العالم. هي في التّمرد على موقعنا الصغير فيه، والجرأة على تغيير مكاننا وتغيير وضعيتنا»[2]، بمعنى أنّ الفاعل الذّات **(حياة)** قامت بفعل إنجازي تمثل في التّمرد على حياتها، ممّا مكنها من امتلاك موضوع **(الحرية)** مرة أخرى، ومن خلال ما سبق ينتج الرّسم التالي الذي يوضح التّغيير الحاصل على الحالة:

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 32–33.

[2]– المصدر نفسه، ص 34–48.

ف1 (حياة) أمة ⟵ ف1 (حياة) (المتمردة) ⟵ ف-1 (حياة) ∩ الحرية

إذ أنّ:

ف1 (حياة) (أمة): ملفوظ حالة غير مالكة – ف1: فاعل ذات الحالة غير المالكة.

ف1 (حياة) (متمردة): ملفوظ فعل اتصالي – ف1: فاعل ذات الفعل الاتصالي.

ف-1 (حياة) ∩ الحرية: ملفوظ حالة مالكة – ف-1: فاعل ذات الحالة المالكة.

وبعد امتلاك الفاعل الذّات **(حياة)** لموضوع **(الحرية)** من خلال تمردها على وضعها، قررت أن تعيش بين السّطور الحبرية وتتقمص دور امرأة أخرى لتعيش قصة حب مع رجل ورقي، تقول: «أليست حياتنا في النّهاية إلاّ نتيجة مصادفات، وتفاصيل أصغر من أن نتوقعها على قدر من الأهمية، بحيث تغير أقدارنا أو قناعاتنا؟... الأحلام الأكثر جنونا قابلة للتّحقيق، وإنّه لا حدود بين الكتابة والحياة... حلمي الليلة، أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت، نيابة عنها، لمشاهدة فيلم... وهكذا.. رحت أمشي نحو قدري، عكس المنطق»[1]، وبالتالي فإنّ موضوع **(الحياة)** أصبح البحث عنه جارياً وبشكل عفويّ.

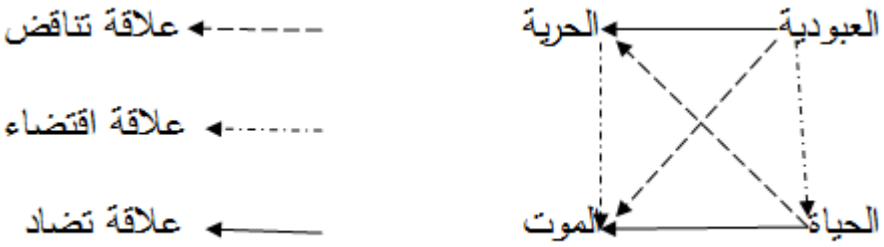
ففي البداية كانت البطلة كانت تمتلك موضوع **(الحياة)** ولكنها فقدتها فيما بعد بحكم العبودية التي كانت تسيطر على حياتها الزوجية. وعليه فإنّها تستعيد علاقة امتلاك المضوع القيمي بفضل الكتابة ويمكن أن نقدمها بالشّكل التالي:

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 54.

ف1 (حياة) ∩ الحياة← ف1 (حياة) المقيدة ←ف−1(حياة) ∪ الحياة

ف1 (حياة) ∪ الحياة← ف2 (الكتابة) ← ف1(حياة) ∩ الحياة

ونشير هنا إلى أنّ موضوعي **(الحياة)** و**(الحرية)** يدخلان في علاقة عكسية في التّفاعل مع الفاعل الذّات **(حياة)**؛ أي أنّ البطلة إذا امتلكت الأوّل تفقد الثاني والعكس صحيح ويمكن تمثيل ذلك في المربع السّيميائي التالي:



عندما تعود الفاعل الذّات إلى الحياة فإنّها تخسر **(حريتها)**. فالعلاقة بالموضوع القيمي **(الحرية)** تارة يكون امتلاكاً وتارة أخرى يشكل فقداناً، وبمجرد عودتها إلى حياتها العادية تفقد حريتها، إذ نرى ذلك من خلال المقطع التّالي، تقول: «زوجي مثلا، لم يوفق يوما في تمييز الأثاث الحقيقي عن الأثاث المزيف في أي نص كتبته، ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تماما بأن ما يزعجه هو الكتابة في حد ذاتها، كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة. لم يستطع _برغم إمكانياته البوليسية_ التّجسس على مصداقيتها. وبدل أن يواجهني بحقيقة أفكاره، راح يوجهني من طبيب إلى آخر. ويبعث بي من مدينة إلى أخرى، ليحول الأمومة مشكلتي وقضيتي الأولى. لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء بتوصيات خاصة،

وكم من أضرحة للأولياء أجبرتني أمي على التبرك بها. سنتان وأنا أرافقها دون اقتناع، وحتى دون رغبة حقيقية في "الشّفاء" من عقمي. أحيانا، أحب استسلامي، يمنحني فرصة تأمل العالم دون جهد. وكأنني لست معنية به. في الواقع، أثناء ذلك أكون في حالة كتابة.. صامتة»[1]، ونمثل لذلك بالتّرسيمة التالية:

ف1 (حياة) حرة ← ف2 (الكتابة) ف-1 ∪ الحياة← ف1 (حياة) أمة

بمعنى أنّه بوجود الحياة تختفي الحرية؛ وهذا ما يتجلى لنا في الشّكل التالي:

ف1 (حياة) ∪ م أ (الحرية)← **ف3** (حياة) ∩ م ب (الحياة)← **ف-1** (حياة) ∩ الحرية.

وتستمر الأحداث في التّغيير، في العلاقة بين الموضوع القيمي والفاعل الذّات تتراوح بين الفقدان والامتلاك، لتصل في النّهاية إلى فقدان **(الحرية)** و**(الحياة)** أو يمكن القول أنّه لا وجود لحياة متحررة التي تتماشى مع أفكار البطلة، تقول: «شعور عارم بالخيبة، كان يزيد حزني. وقد خسرت تلك المراهنة الجنونية التي أبرمتها مع القدر... وهل الحرية في النّهاية سوى حقك في أن تكون مختلفا»![2].

2- الفئة العاملية (مرسل/مرسل إليه):

أشرنا سابقا إلى أنّ الفاعل الذّات يحتاج إلى مُحفز أو محرك خلال بحثه عن الموضوع المراد امتلاكه، والذي يسميه **غريماس** بالمرسل، وهذا الأخير يحتم

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 80-81.

[2]- المصدر نفسه، ص 91-95.

بالضرورة وجود مرسل إليه. والفاعل الذّات في بحثها عن الموضوع القيمي **(الحرية)** أو **(الحياة)** كان انطلاقا من محرك، وربما **الزواج** هو من دفع بها إلى البحث عن حريتها، إذ من خلال تجربتها الزوجية استطاعت معرفة معنى العيش بتحرر، ويمكن أن نمثل لذلك بـ:

ف3 (الزواج) ← موضوع قيمي (معرفة معنى الحرية) ← ف4 (حياة)

(مرسل) (الموضوع) (مرسل إليه)

فحياتها الزوجية لم تكن مثلما أرادت الفاعل الذّات، أو يمكن أن نقول لم تكن مثلما كانت تحلم بها، وهذا ما دفعها إلى البحث عن الموضوع القيمي **(الحرية)**، فقد أصبحت تعي جيدا قيمة الحرية، وهذه الأمثلة تدل على ذلك، تقول:

– «إنّ كل قصة مع رجل ترسو بك على شاطئ المفاجأة. أمّا إذا كان هذا الرّجل زوجا فستوصلك القصة حتما إلى سلسلة من المفاجآت. في البدء، نحن ندري مع من تزوجنا. ثم كلما تقدم بنا الزواج لا نعود ندري مع من نحن نعيش... ما تعلمته لم يفدني في شيء. ولا حتى في اختيار مصيري»[1]، وهنا تكشف الشّخصية عن جانب من حياتها الفاشل، بعد تغير نظرتها للزواج فبعد الأماني التي كانت تحلم بها، واجهها الواقع الذي لا يرضى بالزوجة إلاّ أن تكون خاضعة للموروثات الثّقافية والاجتماعية، التي تُأطِر الحياة الزوجية، ممّا دفع بها إلى البحث إلى أساليب أخرى لتعيش بها حريتها وفق إرادتها.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 32–172.

– «أتوقع أن يكون زوجي وُلد بمزاج عسكريّ، وحمل السّلاح قبل أن يحمل أي شيء. فأين العجب في أن يكسرني أيضا دون قصد، تماما، كما أغراني قبل ذلك بسنوات، دون جهد؟... كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي... كنت أجد في تصرفه شيئا من الأبوة التي حُرمت من سلطتها. بينما يجد في تسلطه استمرارية لمهامه الوظيفية، خارج البيت... تنبهت بعد ذلك، إلى أنّ أبوته هي التي كانت تعني لي الأكثر، وأنّ مهامه السياسية ورتبته العسكرية لم تكن تعنيني بوجهاتها، وإنّما لكونها استمراراً لذاكرة نضالية نشأتُ عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها»[1]، فواقعها كشف لها وجها آخر في علاقتها مع زوجها، حيث كان يعتبر سلطته الأسرية تابعة لمهامه متصلة بعمله، في حين كانت تتعامل معه بلا وعي باحثة عن حنان الأبوة فيه. لتجد نفسها في الأخير أمام حقيقة فشل للفهم الحقيقي لمعنى الزواج الذي سيكون دافعا للبحث عن بديل له.

– «زوجي الذي لم أمتلكه أيضا. لا لكوني اقتسمه مع امرأة أخرى "شرعية". ولكن لأنّه ملك للمسؤولية، ولأنّ الكرسي هو قضيته الوحيدة»[2]، فالإهمال المتعمد والدائم، أكسبها قناعة أنّ العيش مع زوجها تحت سقف واحد لا يعني اكتمال العلاقة بينهما، ولكنها صورة أخرى للتّهميش الذي يمارسه الرجل تجاه المرأة، ممّا جعلها تتعامل باللامبالاة مع واقعها، وتحاول ملء فراغها بما يسدّ حاجتها إليه.

– «لا أدري.. أحيانا أكتشف تعاستي.. ثم أعود فأنسى.

[1]– المصدر نفسه، ص 32–33.

[2]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 79.

_ ولماذا بقيت معه إذن؟

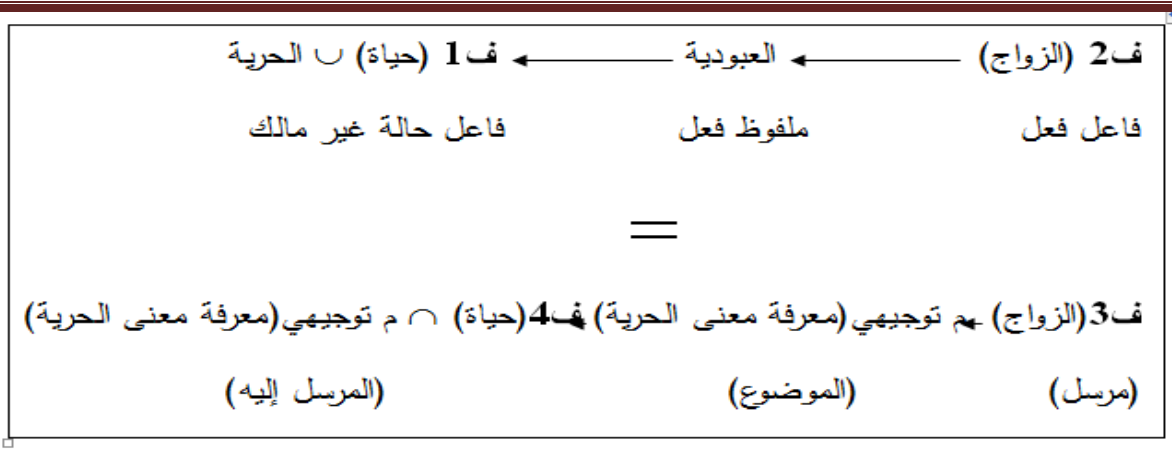
_ لأنّه زوجي.. لأنني وحيدة.. ولأنني متعبة ولا قدرة لي على اتخاذ أي قرار.

_ ولكنك حرة في تغيير مجرى حياتك والانفصال عنه.

_ أظنه أندريه جيد الذي قال «من السّهل أن تعرف كيف تتحرر ولكن من الصعب أن تكون حرا». قد أنجح في أن أتحرر من هذا الرجل. رغم أنني لا أتوقع أن يكون هذا أمرا سهلا. ولكن الأصعب ستكون حريتي بعده»[1]، فالبطلة في هذه الجزئية الروائية تكشف عن التيه الذي تعيشه في حياتها الخاصة، وكيف أصبحت عاجزة عن مواجهة النّقص الذي تعانيه، وأنّ زوجها استغل الضعف الذي تشتكي منه حتى تبقى تابعة له، ممّا دفع بها إلى اتباع أساليب مختلفة لتتمكن من الشعور بمعنى الحرية. لكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الزواج لا يمثل **حياة العبودية** كما صورته **أحلام مستغانمي**، فالدين الإسلامي بكل تعاليمه يحفظ للمرأة كرامتها وحياتها، وشرفها، وبالتالي فالمرأة في الحياة الزوجية تعتبر ضمن مؤسسة عادلة ومتوازنة من كل الجوانب.

وبالتّالي فالفاعل الذّات **(حياة)** قد استوعبت جيّدا قيمة **(الحرية)**، وهذا ما تجلى لنا من خلال المقاطع السّابقة. فهي تعاني أزمة العبودية الزوجية، ممّا دفع بها إلى تغيير حياتها بأي طريقة كانت لذلك نجدها اختارت **(الكتابة)** كملجأ لها ولعيش حريتها كما تحلم بها.

[1]– المصدر نفسه، ص 267.



وعليه فإنّ علاقة المرسل والمرسل إليه مبنية على الاقتناع بالموضوع القيمي، حتى يتحقق بذلك سير الأحداث على هذا الأساس، إذ يتطلب وجود دافع واقتناع بالأمر الذي يتم البحث عنه. ونشير في هذه الفئة إلى أننا لم نتطرق إلى كل الإرساليات التي ساهمت في بلوغ الفاعل الذّات لموضوعه القيمي، إذ تطرقنا فقط إلى الأهم من وجهة نظرنا.

3- الفئة العاملية (مساعد/معارض):

من خلال نص رواية **فوضى الحواس** نجد أنّ، الحياة التي تعيشها الذّات الفاعلة كان لها دور المعارض في الحد من حريتها وأخذها منها، ويتجلى لنا ذلك بوضوح من خلال المقاطع التالية: «الحياة هي التي قرأتني وعاقبتني بتحويل ما كتبته إلى حياة»[1]، «أغادر سيدي فرج فجرا، قبل أن يستيقظ البحر، ويستبقيني بدمعة. له كل ذلك الموج، ولي الملح، وطائرة تنتظر. عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين، كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة، التي كانت تستبقه إلى كل سفر "الشّهوة تناديني.. والحب يتوجني". الآن أترك عرش الحب خلفي. فالشرعية

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 271.

تناديني.. وقسنطينة تنتظرني، والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة ببريق الذكريات. أعود إلى قسنطينة، متحاشية النّظر إلى هذه المدينة.»[1]، وهذه المقاطع تبين مدى الخيبة والألم الذين خلفهما فشل العلاقة الزوجية التي كانت تمثل قيودا للفاعل الذّات **(حياة)**. ولتحقيق رغبتها في تحقيق موضوع القيمة **(التحرر)** نجدها اتخذت عدة أسباب كفاعل مساعد من أجل نيل غايتها.

يمكن توضيح ذلك من خلال المقاطع التّالية، تقول السّاردة: «كل ما كان يعنيني، أن أكتب شيئا. أي شيء أكسر به سنتين من الصمت... أليست الكتابة كالحب: هدية، تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها؟... توقفت أمام ذلك الدفتر، مدفوعة بإحساس يتجاوزني... ركضت به إلى البيت. أخفيته وكأنني أخفي تهمة ما»[2]. وتقول أيضا: «تماما، كخلطي الآن بين وهم الكتابة.. والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، وأنه سيتم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟. رغم ذلك أمضي.. دون أن أدري أنّ الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي»[3]. وتؤكد تمسكها بالكتابة كمساعد لها للتخلص من عبوديتها، تقول: «توقعت أنني أذكى من أن أتعثر في قصة حب وضعها الحب في طريقي. لا ليختبر قدرتي على الكتابة، بل ليختبر

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 275.

[2]– المصدر نفسه، ص 21– 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

جرأتي على أخذ الكتابة مأخذ الحياة... ما الذي أوصلني إلى هنا؟ ترى فضولي الأدبي هو الذي جعلني أدخل مغامرة على هذا القدر من الغرابة؟ أم تراني أذهب نحو الحب بذريعة الأدب»[1]. ليتأكد توجه الفاعل الذّات **(حياة)** في كل مرة تذكر فيها الكتابة، على أنّها سبيل خلاصها ومنحة من أجل تحقيق الحرية التي تريدها، لذلك نجدها كتبت قصتها، وخرجت إلى الواقع لتطبيقها، تقول: «في مواجهة الحب، كما في مواجهة الموت، نحن متساوون. لايفيدنا شيء: لا ثقافتنا.. ولا خبرتنا.. ولا ذكاؤنا.. ولا تذاكينا. نحن نذهب نحو الاثنين، مجردين من كل الأسلحة.. ومن كل الأسئلة. وأنا التي واجهت الحب عزلاء دائما، أتوقع أن يأخذ بعين الاعتبار شغفي بهزائمه. ويعوضني عن كل خسارة معه بخسارة جميلة أخرى. ولذا لم يعنيني يوما، أين هو ذاهب بي حصان الحب الجامح. ما دامت حريتي معه تقتصر على الموت بسببه.. أو الموت دونه. ما يشغلني حقا هو كيف أواصل كتابة هذه القصة بالنزاهة نفسها. كيف لي أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي... زوجي... أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة،... الكتابة في حد ذاتها، كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة... أحيانا، أحب استسلامي. يمنحني فرصة تأمل العالم دون جهد. وكأنني لست معنية به في الواقع، أثناء ذلك أكون في حالة كتابة.. صامتة»[2]، وعليه فالفاعل الذّات **(حياة)** تأخذ الكتابة كملاذ لها ولهروبها إلى حريتها. ولهذا مثلت الكتابة فاعلا مساعدا من أجل تحقيق الموضوع القيمي **(الحياة الحرة)**.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 38-62.

[2]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 79-80-81.

ومن خلال ما تقدّم نكون قد أحصينا العوامل الستة التي حددها **غريماس،** والتي تمثلت في: **الفاعل/الموضوع، المرسل/المرسل إليه، المساعد/المعارض،** والتي مثلنا لها من الرواية بالألفاظ التالية: **حياة/(الحرية، الحياة)، الزوج/حياة، الكتابة/الحياة الزوجية،** كمحاور للنّموذج العاملي، والتي يمكن من خلالها تتبع حركية البرامج السّردية التي تؤديها الفواعل. وعلى هذا الأساس سنتطرق إلى عناصر الخطاطة السّردية والفواعل المُحركة لذلك النّموذج العاملي، والتي تأتي كما يلي:

أ- التّحريك:

من خلال رواية **فوضى الحواس،** تتجلى لنا العبودية التي كانت تعيشها الفاعل الذّات **(حياة)،** وهذا ما لعب دور المُحرك للبطلة ممّا دفع بها إلى البحث عن الموضوع القيمي **(الحرية)،** والمقطع التالي يوضح ذلك:

«كلما تقدم بنا الزواج، لا نعود ندري مع من نحن نعيش... زوجي.. أغراني قبل ذلك بسنوات،... كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي،... لا يمكن أن نضع كل شيء في علاقة؛ لا يمكن أن نكون أزواجا، وأصدقاء، وآباء، وأحبة، ورموزا... كهذا المساء، أتوقع أن أمارس عادتي في الكتابة، صمتا، وأنا أتفرج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية، ليرتدي جسدي للحظات، ثم.. يغرق في النّوم. دوما كان ضابطا يحب الانتصارات السريعة حتى في سرير، وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، الغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار... بي افتتان بقصف عشوائي... تمنيت أحيانا، لو أّنه مارس الحب معي دون أن يخلع بذلته... لكنه

هذه الليلة أيضا لن يفعل لأنّه رجل بلا خيال. بل بالأحرى هو ينفق خياله وذكاءه خارج السرير»[1]، فالفاعل الذّات **(حياة)** عرفت من خلال علاقتها الزوجية معنى الموضوع القيمي **(الحرية)**، وهذا يعني أنّ الزواج وَلد في نفسها دافعا للتّحرر.

وبالتالي فإنّ المحفز **(العبودية)** هو ما جعل بالفاعل الذّات تسعى لتغيير الوضع بعد قناعة تامة من أجل امتلاك الموضوع، ولكن هذا الأمر لا يتحقق إلاّ بتوفر الأهلية.

ب- الأهلية (الكفاءة):

ولهذا العنصر شروط كما أشرنا سابقا؛ المتمثلة في: **وجوب الفعل، إرادة الفعل، معرفة الفعل، القدرة على الفعل.** ولكن ليس شرطاً أن تتحقق كلها دفعة واحدة، أو تمتلكها ذات واحدة، وإنّما تكون موزعة على الذّوات. وحتى تتحقق الأهلية ينبغي توفر الرغبة لدى الذّات الفاعلة، تقول: «ها هو ذا، يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها، فقط بحذاء مختلف، إذ لبس معي جزمة عسكرية.. ومعها حذاء التّاريخ الأنيق أكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة... ومن أين جاءتني أنا كل هذه الحرائق؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تنفجر داخلي باستمرار؟... كل هذه السيول النارية التي أحرقت في داخلي كل شيء، كل القناعات الجاهزة، كل الأكاذيب التي توارثتها النساء. توصلني أفكاري من جديد إلى ذلك الرجل. وتراودني فكرة حاولت مقاومتها منذ عشرة أيام... وأدري أن إمكانية العثور على ذلك الرجل في

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص32-33-81.

مدينة كهذه ضئيلة جدا. ولكن لماذا لا أحاول؟ فأنا لا أخسر شيئا سوى بعض الوقت... وهكذا بسرعة، كنت قد ارتديت فستانا جميلا. وتزينت تهيؤا للقاء محتمل»[1]، وعليه فالفاعل الذّات **(حياة)** قررت ألاّ تعيش مثل النّساء الراضخات للأمر المفروض عليهن، ولا حتى مثل حياة أمها التي يعتبر هدوؤها دافعا يفجر رغبة **(حياة)** في العيش بحرية، وبالتالي **فإرادة الفعل** ستتحقق حينما تنفصل **(حياة)** عن الموضوع القيمي **(الحرية)**، لتسعى جاهدة للاتصال بالموضوع، فإرادتها بالتحرر تتجلى لنا من خلال المقطع السّابق ومقاطع أخرى، وهنا **(حياة)** تعرف الكيفية التي من خلالها يمكنها الاتصال مرة أخرى بموضوع **(الحرية)**، إذ أنّ الفاعل الذّات يكتسب معدل **معرفة الفعل** خلال علاقة التّواصل بين الفاعل المرسل **(الأم)** والفاعل الذّات **(حياة)**، للتّخلص من قيود الشّرعية **(للزواج)**.

بعد اكتساب الفاعل الذّات للأهلية، يتحقق **وجوب الفعل** الذي يقع على مستوى محور القدرة، إذ أنّ **(حياة)** أصبحت تُدرك من خلال حياتها الزوجية، أنّه عليها القيام بأمر معين من أجل التّحرر من السّكينة والأنوثة المسالمة والعودة إلى **(الحرية)** حسب منظورها.

بالإضافة إلى **وجوب الفعل** نجد **القدرة على الفعل**، وفي هذا الجانب نجد أنّ الفاعل الذّات **(حياة)** قررت الخوض في تلك الحياة الحبرية وجعلها قصتها هي، حتى تتمكن من تحقيق حريتها في العيش وفي الحب. وبذلك يمكن القول أنّ الفاعل الذّات يملك من الكفاءة ما يؤهله لنيل الموضوع القيمي.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 85–86.

ج- **الجزاء:**

يتجلى لنا من خلال رواية **فوضى الحواس**، بدأت مرحلة **المواجهة** تتم أثناء رفض الفاعل الذّات **(حياة)** لحياة العبودية، تقول: «كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي، ومن الأرجح.. دون انتباه سعيدة بسكينتي أو استكانتي إليه. تاركة له الدور الأجمل. دور الرجولة التي تأمر، وتقرر، وتطالب، وتحمي، وتدافع.. وتتمادى... ولهذا لم يترك في حياتي مساحة حرية، يمكن أن يتسلل منها أحد»[1]، ومن هنا يظهر الحدان المتناقضان: حرية ≠ عبودية، حياة ≠ موت (حيث تمت السّيطرة على حياتها من كل الجوانب) وبعد المواجهة تأتي **الهيمنة**، إذ يتم نفي طرف من الأطراف التي تمت الإشارة إليها من خلال المواجهة، وفي وضعية **(حياة)** يتم نفي الحياة الطبيعية لتبدأ رحلتها الحبرية بحثاً عن الموضوع القيمي **(الحرية)**، تقول: «تماما كخلطي الآن، بين وهم الكتابة.. والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، وأنّه سيتم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟

ورغم ذلك أمضي..

دون أن أدري أنّ الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها، وتزج بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي»[2]، فقد هربت من حياة العبودية، ولكن في حريتها وجدت أيضا ما أصابها بالخيبة والاستعباد

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 34.

والتّشاؤم، إذ الرجل (هو) الذي وجدت حريتها في حبها له، خيّب ظنها ومارس نفس السّلطة والفوقية التي عانت منها في علاقتها مع زوجها، حيث الرجل لا يرى من المرأة سوى تابعٍ له، يقول: «أنا رجل عابر... لأنّ الحب يعنيك.. لا بد أن يعنيك الموت أيضا. فالحب كالموت. هما اللّغزان الكبيران في هذا العالم. كلاهما مطابق للآخر في غموضه.. في شراسته.. في مباغتته.. في عبثيته.. وفي أسئلته. نحن نأتي ونمضي... أصمت، وكأنني تلميذة تحاول أن تحفظ كل ما يلقنها أستاذ، لا برنامج دراسيا له عدا مزاجه المتقلب، وعليها أن تستوعب في يوم واحد، درسا في الرغبة، وثانيا في الموت، وثالثا في الحب، وآخر في فن التّخلي عن امرأة، قبلناها بكل ذلك الشغف.. ونغادرها بهذا القدر من اللامبالاة. هذا ما علق في ذهني من هاتفه. لا أذكر أنّه قال بعد ذلك كلمة حب معينة»[1]، فبعدما قررت التّحرر والهروب من حياتها لاقت في حريتها تشاؤما أصابها بالخيبة والحزن، وعبودية تجتاح حياتها الجديدة ومعايير صادمة على المرأة الخضوع لها كل ما أرادت مغامرة معينة، وجدت نفسها تخسر كرامتها، تقول:

«_ أحبك.. حررني قليلا من عبوديتك.

يحتضنني، ويسحبني نحوه قائلا:

_ الحب أن تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك ويهزمك، ويسطو على كل شيء هو أنت. لا بأس أن تنهزمي قليلا.. الحب حالة ضعف وليس حالة قوة... في المتعة

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 163-164.

كلمة سر، وشيفرة جسدية، تجعل من شخص عبدا لآخر»[1]، والصدمة الكبرى حينما اكتشفت حقيقة تلك الشّخصية إذ أصيبت بالخيبة، تقول: «تنتابني قشعريرة، وحالة من الذعر، ليس مصدرها ما أرى، بل خوفي من أن أكون قد بدأت أجن، ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة»[2]، لكن رغم ذلك تواصل ايهام نفسها أنّ مغامرتها لها ما يبررها، تقول: «لا يعنيني ما تعتقده اللحظة، ولكن ثق أنني أحبك كما أنت... كل ما أريده أنني أريدك»[3]، وعند مواصلة طريق الحرية تيقنت أنّها ليست الطّريق الذي أرادت، حيث اكتشفت أنّه: «قد دخل هذا الرجل حياتي ذات صيف، مستفيدا من فقداني أي مناعة عاطفية، وانشغالي بين فصلين، بكتابة قصة حب وهمية. وحبه ليس إلاّ تصادف اجتماع عدة ظروف استثنائية»[4]، وبالتالي هنا قد حققت الفاعل الذّات **(حياة)** انفصالها عن الموضوع القيمي **(الحرية)** و**(الحياة)**، إذ أنّها وجدت «أنّ الكتابة تغير علاقتنا بالأشياء، وتجعلنا نرتكب خطايا، دون شعور بالذنب، لأنّ تداخل الحياة والأدب يجعلك تتوهم أحيانا أنّك تواصل في الحياة، نصاً بدأت كتابته في كتاب، وأنّ شهوة الكتابة ولعبتها تغريك بأن تعيش الأشياء، لا لمتعتها بل لمتعة كتابتها.

واستنتجت أن مشكلة الكاتب أنّه لا يقاوم أحيانا شهوة الخروج عن النّص، والتّورط الأدبي مع الحياة، حتى في سرير. وهكذا بعد شيء من التّفكير، توصلت

---

[1]- المصدر نفسه، ص 219-220.

[2]- المصدر نفسه، ص 226.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 226-227.

[4]- المصدر نفسه، ص 257.

إلى كون ما حدث لي لا علاقة له بالمنطق، بل بتصادف عدة شروط لا منطقية»[1]، وتقول أيضا: «لم أفهم، كيف بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحب في طريقي»[2]. فبعدما عادت للمحاولة للحصول على الحرية، التي أرادتها اصطدمت بنهاية ما كانت تسعى إليه، تقول: «وإذا بي ألمح في الصّفحة الأولى من تلك الجريدة التي كان يرفعها، صورة كبيرة، أعرف تماما ملامح صاحبها، وفوقها كلمتان بالفرنسية مكتوبتان بخط أسود كبير... فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه، وابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع

– عبد الحق!... وكأنّه لا بد من أن يموت، ليصبح أخيرا رجلا حقيقيا... بالنسبة إليّ، كانت القصة تبدأ من صورته... الحياة كانت تهيئني هذا الصباح لمفاجآت قدرية ظالمة.. في هذا المكان الذي رأيته فيه أول مرة؟... هل أكثر ألما من أن تدخل حياة أحد، وهو على وشك أن يغادر الحياة؟»[3]، فحينما قررت البحث مرة أخرى عن الحب الذي رسمته في مخيلتها وجدت بأنّ صاحبه قد غادر الحياة، ليشكل هذا الموقف فارقا في حياتها، إذ تقرر العودة إلى سابق عهدها وقبول مصيرها ظاهريا. ولكن هل انتهى البرنامج السّردي للفاعل الأساسي **(حياة)** بتحقيق إنجاز معين؟

[1]– المصدر نفسه، ص 257.

[2]– المصدر نفسه، ص273.

[3]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص286–287–290.

لقد تمت الإشارة سابقا إلى أنّ الإنجاز نوعين: تنفيذي وتقريري؛ ومن خلال نص رواية **فوضى الحواس** نجد أنّ الإنجاز اتخذ منحى التّقرير، حيث أنّ الفاعل الذّات **(حياة)** لم تصل إلى تحقيق موضوع معين، ولكنها توصلت في الأخير إلى قناعة مفادها أنّه لا وجود لحياة متحررة كالتي في مخيلتها، فالواقع المعاش محكوم بعادات وتقاليد وقبل كل هذا يحكمه العرف الديني «عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين، كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة، التي كانت تستبقه إلى كل سفر «الشّهوة تناديني.. والحب يتوجني». الآن، أترك عرش الحب خلفي، فالشّرعية تناديني.. وقسنطينة تنتظرني، والحياة التي استغفلتها وخرجت عن قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة ببريق الذكريات»[1]. يمكن اعتبار الجزء الثاني من الثلاثية محاولة من أجل خلق عالم مختلف للمرأة يُمَكنها من تحقيق ذاتها ككيان مستقل عن الرجل. لتعود في النّهاية لخيبتها، حين أقرّت أنّ الرجل ينظر للمرأة بمنظار واحد، سواء أكانت في علاقة شرعية أو غيرها، وأنّ محاولاتها باءت بالفشل ممّا جعلها تقر بأنّ استقرارها منوط بالخضوع للمعايير المجتمعية.

ولكن رغم استغراق الرواية في تفاصيل قصة الحب التي عاشتها البطلة، إلاّ أنّ الروائية بنت حكايتها على أحداث تاريخية، كانت حدا فاصلا في محاولة رسم مصير للشّعب بعد الاستقلال، من خلال الأزمة التي وقعت فيها الجزائر، حيث إذا اعتبرت الروائية حكم **بوضياف** الأمل الذي تمسك به الجزائريون للتّخلص من القيد الذي أطبق على رقابهم من قبل أيادي جزائرية، ففي هذه المرحلة خرج العدو الغربي ليبقى العدو ابن الوطن. وقد تمثلت أيضا رحلة التغيير في الأقلام

[1]– المصدر نفسه، ص 275.

الصحافية التي حاولت الخروج بهذا الوطن إلى بر الأمان، إلا أنّهم دفعوا ثمن ذلك بأرواحهم، فقد أصبحوا أهدافا لرصاص السياسة والإرهاب، فتصفيتهم من على وجه الأرض أصبحت ضرورة حتمية، مثلهم مثل الرئيس بوضياف. بمعنى القضاء على أمل الشّعب نهائيا، حتى يتسنى لأصحاب النّفوذ تنفيذ مصالحهم وتحقيق مطالبهم من ذلك الوطن لآخر رمق فيه.

المبحث الرابع: التّمظهر السّطحي والعميق في رواية عابر سرير

تطرقنا سابقاً إلى تحليل روايتين من الثّلاثية؛ **ذاكرة الجسد وفوضى الحواس**، نحن الآن بصدد دراسة الرواية الثالث منها والمتمثلة في **عابر سرير**؛ إذ يمكن اعتبارها مرحلة ما بعد الأزمة التي عاشها الشّعب الجزائري بعد الاستقلال أو مرحلة العنف التي طغت على تراب الوطن.

أولا: تقطيع النّص

1-1 حسب العنصر الكتابي:

1- العنوان: يأتي في شكل تركيب إضافي من لفظتين **عابر سرير**، ليقدم صورة مختزلة لمختلف المراحل التي يمر بها الإنسان، انطلاقا من سرير الطفولة وصولا إلى سرير الموت، تقدمها الروائية في مجموعة أحداث تعيشها شخصيات الرواية، ليكون لكل سرير قصة خاصة، تحمل من المعاناة جانباً هاماً يساهم في القرارات المفصلية التي بنى عليها البطل حياته. وتأتي كل تلك الأحداث في رواية ظاهرها قصة حب، تتخللها أحداث سياسية ووطنية تقدم رموزاً ذات حمولة دلالية مكثفة، تخدم المعنى العام للنّص. ومن خلال الاطلاع على الرواية نجد أنّها قُسمت إلى ثمانية فصول غير مُعنونة والتي هي كالآتي:

2- الفصل الأول: حيث كانت بدايته: «كنّا مساء اللّهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف»[1]،

[1]- المصدر نفسه، ص 09.

وينتهي عند المقطع التالي: «اضحك يا رجل، فالموت يمازحك ما دام يخطئك كل مرة ليصيب غيرك! »[1]. يأتي هذا الفصل جامعاً لمجمل الأحداث التي تُمهد لأهم القضايا، والتي ستتناولها الرواية، بداية من إصابة خالد ودخوله المشفى وحصوله على نسخة من رواية ذاكرة الجسد، ثم ذهابه إلى باريس، واهتمامه بتفاصيل كثيرة مُهيئا نفسه للقاء حياة.

3- الفصل الثاني: فالبداية فيه كانت بـ: «في مارس1942، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المتشرد، شراؤها»[2]، وينتهي في: «لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب، فـ «الأجوبة عمياء، وحدها الأسئلة ترى» »[3]. في هذا الفصل تُعبر الروائية عن أحداث تاريخية مهمة أثرت على الجزائر، بداية من الاستعمار وصولا إلى أحداث العشرية السّوداء، وكيف دفع الوطن ثمن الخطيئة الفكرية التي أدّت إلى اندلاع حرب أهلية. إضافة إلى تفاصيل مهمة في حياة الشّخصية البطلة، مثل حصوله على جائزة أحسن صورة سنوية.

4- الفصل الثالث: بدايته تظهر من خلال المقطع التالي: «باريس ذات أيلول! كنا في خريف كأنّه شتاء. قررت بدءا أن أشغل نفسي بتبديد الحياة، بخمول من

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 43.

توقف لأول مرة عن الجري، فحلت به متاعب عمر»[1]، وينتهي عند المقطع التّالي: «أحببتها وأنا أفكر في كل ما ينتظرني من مفاجآت بعد الآن: – حتما.. سأحضر»[2]. ويتحدث الفصل الثالث عن أزمة المثقفين في الجزائر وما يعانونه من تهميش وتهديد وصل إلى درجة القتل، ثم يتحدث عن بوادر شكوكه حول الهوية الحقيقة **لزيان**، وعلاقته بأبطال رواية "ذاكرة الجسد".

5- الفصل الرابع: وتتجلى لنا بداية هذا الفصل من خلال: «برغم درايتي بعدم حضوره، ذهبت لحضور افتتاح معرضه الفردي، فقد كان في الأمر ما يغريني باستهلاك احتياطي الحزن الذي أحتفظ به لحدث كهذا»[3]، وينتهي في: «وعليّ أن أستعد له بذلك القدر من الحيطة العاطفية، حتى لا أفسده بعدما أخذ مني الأمر شهرا في مطاردة فرنسواز لإقناعها بضرورة أن أتعرف عليه.. ولو في سرير المرض»[4]. في هذا الفصل تتواصل الأحداث في تواترها من محطة إلى أخرى مُدعمة ما تمّ تقديمه في الفصول السّابقة. إضافة إلى تصدُر مشهد آخر بؤرة الأحداث، حيث يتقدم خالد بخطوة مهمة تجاه التّعرف على أسرار الشّخصيات التي يريد كشفها، إذ يقترب أكثر من الدلائل التي تثبت صحة حدسه.

6- الفصل الخامس: يبدأ من المقطع: «اشتريت باقة ورد وقصدته. تفاديت اللون الأبيض. إنّه لا يليق برسام كرس حياته لإلغاء هذا اللون. تفاديت أيضا أناقة

---

[1]- المصدر نفسه، ص 45.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 69.

[4]- المصدر نفسه، ص 88.

تجعلني أبدو أقل لياقة في حضرة مرضه، وتوقظ غيرة عاشق أدركه الحب في سن الشك»[1]، ونهايته تجلت من خلال المقطع التالي: «ليلتذاك، وأنا أتقاسم سريرا مع فرنسواز، عانقت غيرها ونمت متوسدا ذراع موعد»[2]. يمثل هذا الفصل توثيقا مفصلا للقاء **زيان** مع خالد والحوار الذي دار بينهما، ومحالاته من أجل ربط الأحداث بين الواقع وما جاء في «ذاكرة الجسد». كما يسجل هذا الفصل لقاء خالد مع ناصر كعضو إضافي يعطي مصداقية لشكوكه.

7- الفصل السادس: تجلت بدايته كالآتي: «ثم جاءت. خلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها. دخلت.. وتوقف العالم لحظة عن الدوران»[3]، وينتهي عند: «أي علم هذا الذي لم يستطع حتى الآن أن يضع أصوات من نحب في أقراص، أو في زجاجة دواء نتناولها سرا، عندما نصاب بوعكة عاطفية بدون أن يدري صاحبها كم نحن نحتاجه»[4]. في ثنايا هذا الفصل تمّ تفصيل لقاء خالد مع حياة، ومحاولاته استدارجها، ليثبت لها أنّه تمكن من كشف سر شخصيات رواياتها، إضافة إلى حديثه عن مواقف مأساوية لشخصيات تاريخية، منها ما ذكره فيما يتعلق بشخصة **بن بلة.**

8- الفصل السابع: تتجلى لنا بدايته كالآتي: «على يمين الذكريات، قبالة الضفة اليسرى لنهر السين، كانت كراسي تنتظر لقاء المصادفات، وطاولات تحتسي

---

[1]- المصدر نفسه، ص 89.

[2]- المصدر نفسه، ص 152.

[3]- المصدر نفسه، ص 153.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 171.

الضجر المسائي، وكان ثمة أنا، خلف واجهة زجاجية لمقهى في زاوية مهيأة لشخصين. أنتظرها على مرمى بيت خارج من كتاب»[1]، وينتهي في: «هيا زيان، انتهى الآن كل شيء فارقص. عندما ترقص، كما عندما تموت، تصبح سيد العالم. ارقص كي تسخر من المقابر. أمّا كنت تريد أن تكتب كتابا من أجلها؟ ارقص لأكتبه عنك. تدبر رجلين لرقصتك الأخيرة، وتعال من دون حذاء. في الرقص كما في الموت لا نحتاج إلى أحذية!»[2]. يعدّ هذا جزءا خاصا بعلاقة خالد مع حياة في مختلف صورها، كما سجل هذا الفصل وفاة زيان وتحمُّل خالد مسؤولية نقل جثمانه إلى الوطن، ممّا دفع به إلي بيع لوحته من أجل تسديد التّكاليف.

9- الفصل الثامن: وبداية هذا الفصل الأخير هي كالآتي: «الموت يضع ترتيبا في القرابات. برغم تلك العشرة، تعود فرنسواز غريبة، فموعدها الأخير مع زيان ثم في المستشفى. ثم أقلتني إلى المطار بسيارتها، ودعتني بمودة لم تكن يوما حبا، ومضت لأصبح، أنا الموجود في حياته مصادفة، كل أهله»[3]، ونهايته تمثلت في: «كان صوت المضيفة يعلن: "الحرارة في الخارج ست درجات. السّاعة الآن تشير إلى الحادية عشرة والنّصف ليلا. الرجاء إبقاء أحزمتكم مربوطة، لقد حطت بنا الطائرة في مطار محمد بوضياف، قسنطينة»[4]. في هذا الفصل تضع الكاتبة

---

[1]- المصدر نفسه، ص 173.

[2]- المصدر نفسه، ص 240.

[3]- المصدر نفسه، ص 241.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 271.

الخطوط النّهائية لروايتها من خلال اللقاء الأخير الذي كان بين خالد وحياة في المطار من أجل توديع زيان، ثم عودة خالد بجثمانه إلى قسنطينة.

1-2 تقطيع النّص حسب عنصر الزمن:

نجد أنّ الروائية جعلت أحداث أكتوبر 1988، بؤرة انطلاق لحكايتها، مع تمهيد لها بالفترة التي سبقتها وامتدادها إلى زمن الثورة، وذكر ما تمخض عنها من تغيرات، أثرت على الخارطة السياسية للجزائر، ويأتي التقطيع الزمني في الرواية على النحو التالي:

1-2-1 مرحلة ما قبل أحداث أكتوبر:

تعود بنا الرواية إلى ما قبل أحداث أكتوبر 1988، حيث يذكرها الصحفي "**خالد بن طوبال**" بخيرها وشرها، يقول: «كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها. ربما لأنّ لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي مذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينيات مع قوافل الحافلات الجامعية، للاحتفال بافتتاح قرية تدشن غالبا بحضور رسمي لرئيس الدولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكية... أحزنني أنّ القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم. والذين كانوا يتحدثون إليهم، ويتحلقون في السّبعينات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم، وكأنّهم قادمون إليهم من عالم آخر، حتى إنّك لا تدري بماذا تكلمهم. لكأنّ لغتهم ما عادت لغتك، بل هي لغة اخترعها لهم القهر والفقر والحذر. لغة المذهول من أمره مذ اكتشف قدره... في عزلتهم عن العالم، أصبحت لسكان تلك القرى النّائية

ملامح واحدة، يدفنون فيها في اليوم ذاته، إثر غارة ليلية تختفي بعدها من الوجود قرية كاملة. إنّه الموت»[1]، بعدما كانت الحياة بسيطة ومليئة بالأمل أصبحت مجزرة دموية مليئة بالجثث البشرية، اختفت الأحلام ودُفنت الأماني والغايات، يقول: «حدث ذلك ذات ديسمبر 1978 عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك، ورحل. كانت ملامحه أقل صرامة من العادة، ونظرته الثاقبة أقل حدة ويده التي تعوَّد أن يمررها على شاربيه وهو يخطب، كانت منهكة لفرط ما حاولت رفع الجزائر من مطبات التاريخ... هو الذي قالوا له في موسكو... إنّ موته حتمي وعاجل... ذات 29 ديسمبر، بينما العالم يحتفل بأعياد الميلاد، كنّا نودع جثمان الرجل الذي ولدت على يده مؤسسات الجزائر وأحلامها الكبرى... رحل مودعا بجداول الدموع التي لم يدر أنّها ستتحول بعده إلى أنهار دماء... يحدث أن أحنّ إلى جزائر السبعينيات. كنا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حيِّنا، لكننا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا. فقد كنّا نصدر الثورة والأحلام، لأناس مازالوا مبهورين بشعب اعزل ركعت أمامه فرنسا»[2]، فخالد عاد بذاكرته إلى زمن السّبعينيات زمن الأحلام والأمل.

لكن رغم ذلك لم يستطع الوطن تكريم رجال الثورة بما يستحقون، حيث تعتبر تلك الحوادث أولى الخيبات التي خلفها الاستعمار مثلما حدث الرئيس بن بلة، يقول: «فبعد استقلال الجزائر خرج بن بلة زعيما من سجن العدوّ، ليجد معتقلات وطنه مُشَرّعة في انتظاهره سبعة عشر سنة أخرى... وكان عليه أن ينتظر خمس

[1]- المصدر نفسه، ص 28- 35.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 38-39.

عشرة سنة لتفتحله الزنزانة على مضض، ويطير كعصفور مهيض الجناح»[1]. فكانت سلسلة أحداث تمهيدية أدخلت الجزائر في مرحلة مفصلية، شكلت بداية تحولات مؤثرة على مختلف الأصعدة التي كانت بدايتها أحداث أكتوبر 1988.

1-2-2 مرحلة أحداث أكتوبر 1988:

يذكر خالد أحداث أكتوبر 1988 كمؤشر لبداية العنف في الجزائر، حيث تلقى رصاصتين أثناء مزاولته لعمله كصحفي مصور، أدّت إلى إصابته بعاهة مستديمة، يقول: «أحاول التقاط صورة للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988. كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة، ومعه الرصاص والدمار والفوضى. لم أعرف يومها، أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ؟ أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم، أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري، عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات.»[2]. لتبدأ معاناته كباقي الجزائريين الذين دخلوا في دوامة عنف لم يكن لها حسبان.

1-2-3 مرحلة ما بعد أحداث أكتوبر:

تعدّ أحداث أكتوبر بوابة الأزمة التي دخلت فيها الجزائر، حيث كانت ثورتها الشّعبية أول تمرد صريح على الحكومة، ليدخل البلد بعدما أقرّ التّعددية الحزبية في دوامة مأساوية، فـ «هل يمكن لوطن ان يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان

[1]- المصدر نفسه، ص 165.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 17.

بنسله؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟... وهل في طمر أوساخها تحت التراب، هي أكثر حياء من رجال يعرضون بدون خجل، عار بطونهم المنتفخة بخميرة المال المنهوب؟»[1]، ليدفع ثمنها كما هو شأن الحروب دائما الشّعب الضعيف، تقول الرواية ممثلة لأحد المجازر: «في مذبحة بن طلحة، كان يلزم ثلاث مقابر موزعة على ثلاث قرى، لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة. فهل الموت هذه المرة كان أكثر لطفا، وترك لفرط تخمته بعض الأرواح تنجو من بين فكيه؟»[2]. ليبدأ الصراع الفكري والعقائدي، وأصبح مجرد الاختلاف وسيلة لتبرير الجرائم، يقول الصحفي **خالد بن طوبال:** «مراد... أصبح رمزا لعبثية ما يحدث في الجزائر، ونموذجا لقدر المثقف الجزائري الذي افتى "البعض" في المساجد بسفك دمه... كان مراد مثقفا معروفا في قسنطينة باتجاهاته اليسارية، وتصريحاته النارية ضد المجرمين... ذات مرة غير سلاحه، وراح يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال الذي كان يتقدم مبتلعا كل شيء في طريقه... لم يكن يدري أنّ قلمه تحول إلى مهماز حرّك سلة العقارب، وأنّ شبكة العنكبوت التي حاكتها مافيا اللصوصية المهيبة، الموشحة بالنياشين والنجوم، ستنسج حوله تهما كافية للحكم عليه بالموت. كاد مراد يفقد رأسه في ميتة ملفقة، ويتركه هناك غنيمة معركة لأحد الطرفين، وعبرة لغيره من المثقفين، لولا أنّه ما إن نجا من محاولة اغتيال حتى هرب إلى أوروبا»[3]. وهنا تصبح الجزائر موطن رعب وخوف ليتجه

[1]- المصدر نفسه، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 58-59.

مثقفوا البلد ونخبتها على اختلاف توجهاتهم، إلى أوروبا كموطن لجوء يحترم ولو ظاهريا التّنوع الفكري، وتعدد المشارب الثقافية. وهنا تقلب أزمة الجزائر موازين التّفكير وأصبحت مركز شتات لأبنائها، تقول الرواية: «نحن من بعثرتهم قسنطينة، ها نحن نتواعد في عواصم الحزن وضواحي الخوف الباريسي... البعض صنع من الوطن ملكا عقاريا لأولاده، وأدار البلاد كما يدير مزرعة عائلية تربي في خرائبها القتلة، في حين يتشرد شرفاء الوطن في المنفى»[1]. ويقول أيضا: «إنّها شهادة عن وفاة الثورة الجزائرية، متمثلة في وحدة مصير الإنسان والكلاب في الجزائر بعد سبع سنوات من النّضال، وأربعين سنة من الاستقلال. فيها إراحة للضمير الفرنسي وتشف مستتر»[2].

1-3 تقطيع النّص حسب العنصر المكاني:

تدور أحداث هذه الرواية بين مكانين اثنين هما: **فرنسا وقسنطينة**.

1-3-1 فرنسا:

وكانت بدايتها رحلة الصّحفي "**خالد بن طوبال**" إلى باريس لاستلام جائزته عن أفضل صورة صحفية «في مسابقة «فيزا الصورة» في فرنسا»[3]، إذ بدأت رحلته مع القدر، حيث التقى **بفرنسواز** التي كانت سبيله الأوّل للوصول إلى الرسام الجزائري المشهور "**زيان**"، بالإضافة إلى إجتماعه بصديقه مراد، يقول: «عند عودتي إلى

[1]- المصدر نفسه، ص 100.

[2]- المصدر نفسه، ص 120.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 25.

الغرفة، وجدت رسالة صوتية من مراد يخبرني فيها بأنه عاد إلى باريس وأنه ينتظر مكالمة مني»[1]، كما أنّه التقى بالرسام زيان في باريس، يقول: «فقد أهدت إليّ مصادفات الحياة الموجعة موعدا مع رجل ينام في سرير بمستشفى (Villejuif)... كنت أعي أنّ موعدي مع زيان... هو حدث في حياتي... اشتريت باقة ورد وقصدته... ولم أنس أن أحضر له بعض مقالاتي..»[2]، وكأنّ فرنسا أصبحت ملجأ لكل أولئك المجروحين نفسياً ووطنياً واجتماعياً، ويقول أيضا: «لم أكد أصدق لقائي بزيان حتى كنت في اليوم التالي أتعرف إلى ناصر. أكان في الأمر وما سيليه من مصادفات أخرى، مصادفة حقا؟... وكان في تقاطع أقدارنا في تلك النّقطة من العالم أمر مذهل في تزامنه... نحن من بعثرتهم قسنطينة، ها نحن نتواعد في عواصم الحزن وضواحي الخوف الباريسي»[3]، فالغرب جمعهم في اللحظة التي فرقهم فيها الوطن. ونجد في الرواية أماكن أخرى في فرنسا أهمها: **المستشفى، شقة خالد، شقة زيان، المعرض.**

1-3-2 قسنطينة:

نقطة النّهاية أو العودة، فبعد استلامه للجائزة عاد الصّحفي إلى أرض الوطن لكن من دونها ولكن بتابوت الرسّام الجزائري المشهور «زيان»، فبعد غياب لسنوات عاد إلى الوطن في كفن، يقول: «أيّها المسافر وحيدا، في صندوق محكم الإغلاق... إنّها ساعتان ونصف السّاعة فقط وتستقر في حفرتك، على مرمى

[1]- المصدر نفسه، ص 57.

[2]- المصدر نفسه، ص 87-88-89.

[3]- المصدر نفسه، ص 100.

قدر، لك قبر في ضيق وطن... نعشه الذي يرتج اللّحظة مرتطما بتراب قسنطينة... سيدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلاّ لجدولة موتنا، تعففي عن إيذاء حلمه، تظاهري بالاكتراث به، أحضنيه كذبا وعودي إلى النّوم. لا تدققي في أوراقه الثبوتية كثيرا. لا تسأليه عن اسمه، حيثما حل كان اسمه القسنطيني، والآن وقد حل فيك امنحي صخرة أو شجرة عند أقدام جسر اسمه ما دامت كل الشّوارع والأزقة محجوزة أسماؤها لقدامى الشّهداء والخسارات المقبلة»[1].

ثانيا: تقطيع النّص حسب عنصر التّشاكل الدّلالي

يتجلى لنا من خلال نص الرواية تشاكلات عديدة تحمل معاني وتأويلات كثيرة، ونجدها كالآتي:

1- تشاكل (الوطن/الغدر):

1-1 (الموت/الإنسان): تقول الرواية: «مرة أخرى، الموت يحوم حولك إيغالا بالفتك بك، كلؤم لغم لا ينفجر فيك، وإنّما دوما بجوارك. يخطئك ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقع. يلعب معك لعبة نيرون، الذي كان يضحك، ويقول إنّه كان يمزح كلما انقضّ على أحد أصحابه ليطعنه بخنجره فأخطأه»[2]، ومن خلال التّركيب الدلالي نجد للفظة الإنسان صفات نذكر منها: [+عاقل]، [+مادي]، [+غدر]، [+ألم]، [+خذلان]، أمّا لفظة الموت فنجدها تحمل سمات دلالية تمثلت في، [+معنوي]، [+مفاجئ]، [+خذلان]، [+ألم]، وهنا تمّ تصوير الموت بصفات

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 254-255-270.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

بشرية محضة، حيث كان الخوف من الموت الذي يقع فجأة شبيها بالإنسان الذي يهجم غدرا مستغلا مواقف الضعف، مخلفا ألما لا ينتهي، وكان هذا نتيجة للأزمة التي عاناها الوطن، حتى أصبح الموت _مهما كان المتكفل به_ وسيلة غدر وفتكت بالكثيرين.

2-1 (الوطن/النار): تقول الرواية: «ماذا يستطيع الشّجر أن يفعل ضد وطن يضمر حريقا لكل من ينتسب إليه؟»[1]، فهنا لفظة الوطن امتازت بحمولة دلالية إضافية منها: [+معنوي]، [+عدو]، [+غدر]، [+إحراق]، [+قتل]، [+انتماء]، [+هوية]، أمّا لفظ النّار فله سمات دلالية منها: [+إحراق]، [+مادي]، [+خراب]، [+دمار]، [+قتل]، وعليه فالمساحات الفارغة التي خلفها حرب الوطن امتلأت بحرائق الأحزان.

2- تشاكل (الوطن/الإرهاب):

2-1 (الإرهاب/الحيوان):

2-1-1 (الارهاب/الموت): تقول الرواية: «بعدما عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة، محاطا بغنائمه وسباياه من العذارى»[2] من خلال هذا الجمع الدلالي نجد لفظة الإرهاب تحمل مجموعة دلالات نذكر منها: [+إنسان]، [+قاتل]، [+مخيف]، [+عنف]. أمّا لفظ الموت فمن صفاته: [+ معنوي]، [+قاتل]، [+مخيف]، [+جرائم]، وعليه فالروائية قدمت لفظ الموت كموازي دلالي للإرهاب،

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 37.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

ذلك أنّها اللفظ الأكثر استيعابا لجرائم الإرهاب ونواياه الخبيثة، والذي اتخذ من الغابات ملجأ محصنا لنفسه لغنائمه من مال ومن ضحايا الإختطاف.

2-1-2 (الموت/ الحيوان): تقول الرواية: «هل الموت هذه المرة كان أكثر لطفا، وترك لفرط تخمته بعض الأرواح التي تنجو من بين فكيه؟»[1]، ومن خلال هذا الطرح نجد للفظ الموت سمات هي كالآتي: [+معنوي]، [+قاتل]، [+مخيف]، [+عنف]، أمّا لفظ الحيوان فمن صفاته نجد: [+قاتل]، [+مفترس] [+مخيف]، [+عنف]، وعليه فالروائية شبّهت الإرهاب وجرائمه بالحيوان المفترس، الذي يفتك بضحاياه، إن ترك فيها شيئا من الحياة فلن يكون سالما من جراح أكثر ألما.

3- تشاكل(الذاكرة/الألم):

3-1 (الذراع/السلعة): تقول الرواية: «ربما لأنني سرقت تلك الصُّورة من فكّ الموت، لم أكن أعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة. لكنني حتما كنت أعرف قيمتها، وأعرف كم يمكن صورة أن تكون مكلفة، وقد كلفتني قبل عشر سنين، عطبا في ذراعي اليسرى»[2]، وبالتالي فإننا نجد لفظة الذراع تمتاز بسمات دلالية، تمثلت فيما يلي: [+مادي]، [+عضو]، [+حركة]، [+إعاقة]، [+صحة]، [+ثمين]، [+جسد]، أمّا لفظ السّلعة فله صفات تمثلت فيما يلي: [+مادية]،[+شيء]، [+ثمينة]، [+مقابل]، فالصحفي هنا يعطي قيمة للصورة

[1]- المصدر نفسه، ص 29.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 25.

الملتقطة، تعكس ثمنها بمقدار يتجاوز المقابل المادي الذي حصل عليه، بل جعل ثمنها فقدان ذراعه الذي لا تعويض له.

3-2 (النّهر/الإنسان): «لو أنّ للسين ذاكرة لغير الحزن مجراه»، حيث في هذا المكون اللفظي الدلالي يجلى لنا أنّه للنّهر سمات خاصة نذكر منها: [+مادي]، [+سياحة]، [+قتل]، [+جاري]، [+ضحايا]، [+تذكار]، في حين لفظ الإنسان فيحمل سمات دلالية نذكر منها: [+مادي]، [+الحزن]، [+ذاكرة]، [+ضحية]. فهول الصورة المتوارثة لضحايا مجزرة مظاهرات 17 أكتوبر 1961 جعلت من الروائية تصور نهرا يعيش ألم ذكراها بحزن عميق، حيث الأرواح التي طالبت بحرية الآخرين لقت حتفها نتيجة أمل ممتد إلى يد القاتل.

من خلال هذه التّراكيب المختلفة، التي تعطي صورة مختصرة لبعض التّشاكلات الدلالية المتجلية في **رواية عابر سرير**، نجد أنّها اجتمعت حول معاني متقاربة، حيث اكتسب الوطن صفات الغدر والقتل نتيجة لعشرية الإرهاب، التي لم تستثن حتى الضعفاء، لتُخلف ذكريات مؤلمة تحتل أماكنا وأجسادا، تعي بصدق قيمة الأجزاء المفقودة منها. ويمكن تلخيص مجمل ما جاء من خلال تقطيع النّص إلى ما يلي:

	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية
التّقطيع بحسب العنصر الكتابي	من الفصل الأول إلى الفصل السابع.	الفصل الثامن
التّقطيع بحسب العنصر الزماني	قبل أحداث أكتوبر1988/ أحداث أكتوبر1988/ بعد أحداث أكتوبر 1988.	بعد أحداث أكتوبر 1988.
التّقطيع بحسب العنصر المكاني	فرنسا	قسنطينة
التّقطيع بحسب التّشاكل الدلالي	(الوطن/الغدر)، (الوطن/الإرهاب)، (الذاكرة/الألم).	(الذاكرة/الألم)

رابعا: دينامية البناء العاملي في عابر سرير

1- المستوى العميق:

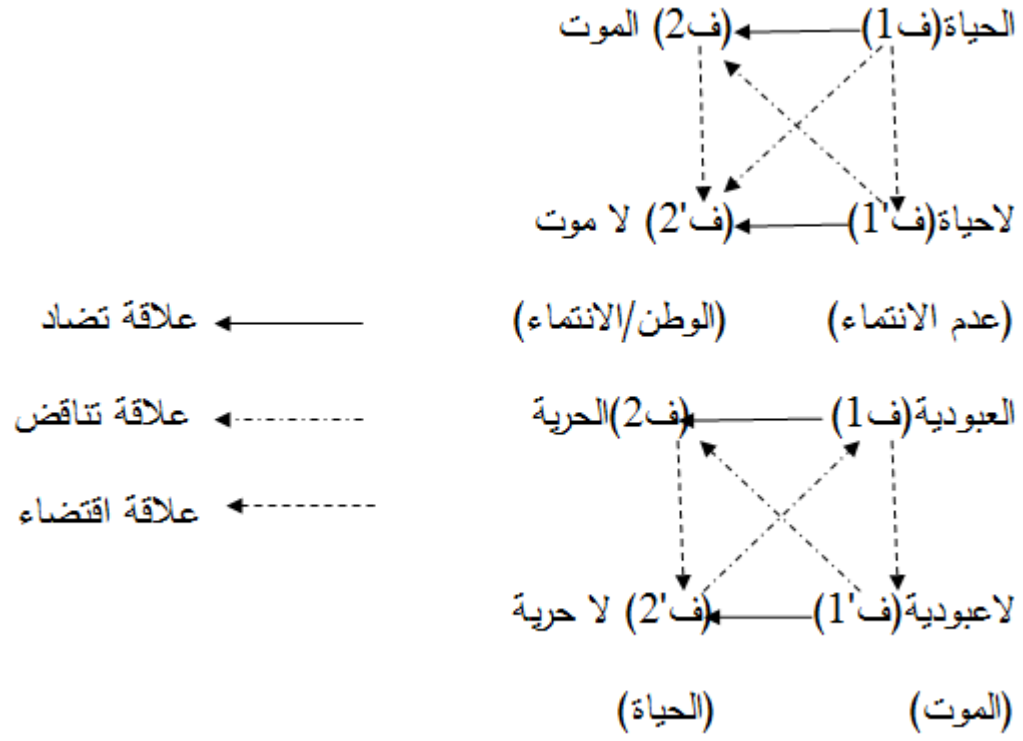
1-1 المربع السّيميائي:

يتضح لنا من خلال رواية **عابر سرير**، وانطلاقا من علاقتي الامتلاك والفقدان لموضوع القيمة المبتغى الوصول إليه من طرف البطل "**خالد بن طوبال**" الصحفيّ أي الفاعل الأساسي في العمل فإنّه يتشكل لدينا المربع السّيميائي التالي انطلاقا من:

ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحياة)

ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحرية)

وعليه فإننا نستخلص من خلال الرواية المربعين السّيميائيين التّاليين:



يتضح لنا من خلال المربع السّيميائي للرواية، أنّ البّطل حيٌّ وحالته العكسية تُمثل موت لأحلامه التي كان يتمنى تحقيقها من أجل تغيير الوضع في الوطن، لذا فالحياة والموت يمثلان المحور الأساسي الذي تقوم عليه الرواية، ويمكن توضيحها بالشّكل التّالي:

حياة ←——————→ موت

وعليه فالبطل، يعيش موتا لأحلامه تجاه وطنه، ممّا أدى به هذا الوضع إلى تخليه عنها كسبيل لحريته، ومن خلال ذلك نجد أنّ الرواية تقوم على مجموعة من العمليات التي من خلالها نحصل على التّرسيمة التّالية التي تُعبر عن مراحل الرواية.

حياة←مقيد(إصابته بالشلل) ⇔ لا حياة←تحرر.

حياة←مقيد(انتحال اسم شخصية روائية) ⇔ لا حياة←تحرر

حياة مقيد(انتحال اسم الشخصية الروائية ⇔لا حياة ← تحرر ← موت(الآمال) ←تحرر

←: تحول ⇔: يكافئ منطقيا.

وبالتالي فإنّ الحد الأوّل **(الحياة)** هو **(اللاحياة)**، وهي نتيجة عن إصابة الفاعل الذّات **(خالد)** بالشّلل **إثر** مظاهرات أكتوبر1988، ممّا أدّى إلى فقدانه موضوع القيمة **(الحرية)**، فأصبحت **(الحياة)** من عدمها سواء. وهي الحالة التي ستجبره فيما بعد إلى البحث عن **(التّحرر)**. وبعد امتلاكه لموضوع **(الحرية)**، يفقد

موضوع القيمة **(الحياة)** بالضّرورة، لكنّه امتلك **(الحرية)** وذلك نتيجة لانتحاله اسما آخر، ولكن حريته ليست إلاّ ظاهرا لقيود فكرية يمليها عليه واجبه تجاه وطنه.

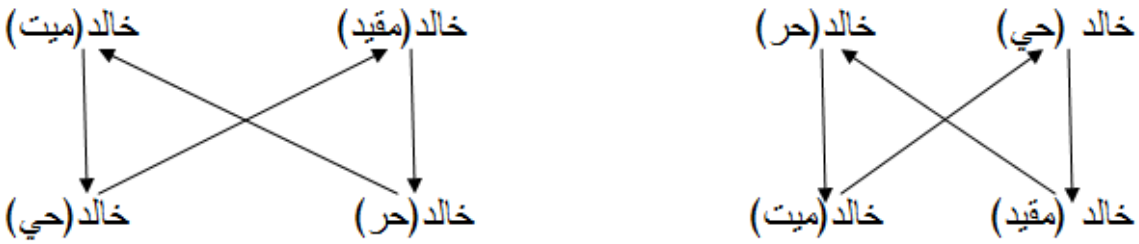
ولكن هذه الأفكار والآمال المعلقة لم تدم طويلا، وإنّما سجل تحرره منها حين أصبح اعتقاده أنّ الوطن فكرة وهمية، يجب التّحرر منها، يقول: «فعمرك المسفوح بين ثورتك وثروتهم، منذور يا صديقي كجسدك لديدان الوطن، الذي يتولى مزارعو تخصيب الموت تربيتها وتهيئة التّربة الفضلى لها، كما تربّى بلاد أخرى في أحاضها اللؤلؤ المرجان»[1] .

1-2 تسريد المربع السّيميائي:

ويمكن تحديد علاقة الفاعل الذّات بالموضوع القيمي من خلال الشّكل التالي:

ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحرية) ⟵ ف ∪ م (الحياة)

ف ∪ م (الحرية) ⟵ ف ∩ م (الحياة) ⟵ ف ∪ م (الحياة) ⟵ ف ∩ م (الحرية)



من خلال هذا الشّكل يتضح لنا أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** الصّحفي كان حيّا في البداية، لكنّه فاقد لموضوع القيمة **(الحرية)**، ثم تغير حاله، حيث انتحل اسم شخصية روائية للحفاظ على حياته، فأصبح أسيرا لطموحاته ووظيفته، ولكنّه سعى

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 270.

فيما بعد إلى كسب موضوع (**الحرية**) مرة أخرى، فأدّى به ذلك إلى فقدان (**حياته**) الأساسية، لكنّه أصبح (**حرّا**) في معتقاداته وأفكاره.

2- المستوى السّطحي (المكون السّردي):

2-1 البناء العاملي في رواية عابر سرير:

بالرجوع إلى نص **عابر سرير**، وأيضا من خلال التّقطيع الزمني له، نجد أنّ الفاعل الأساسي فيها هو البطل (**خالد**)، إذ يكون في كل مرحلة على علاقة معينة بالموضوع القيمي، وفي البداية كان حرا إلى أن بدأت الأحداث في الوطن تسوء وبالتالي أصحاب مهنة الصحافة أصبحوا مهددين بالخطر، ممّا أدّى به إلى فقدانه موضوع الحرية في لحظة من اللحظات، ويمكن تمثيل العلاقة بينه وبين الحرية كما يأتي:

ف(خالد) ∩ الحرية ⟵ ف (خالد) ∪ الحرية

(خالد) حر ⟵ (خالد) مشلول/مقيد

1- الفئة العاملية (الفاعل/الموضوع):

وهذه المرحلة مرتبطة بالعلاقة (فاعل – موضوع) أي (خالد – الحرية)، وتقوم هذه العلاقة على أساس الرّغبة، وبالرجوع إلى رواية **عابر سرير**، يمثل (**خالد**) الذّات المالكة للحياة في البداية، حيث نجده يقول: «المصادفة هي التي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية، وأنا في طريقي إلى العاصمة، آتيا من قسنطينة بالسيارة، برغم تحذير البعض... كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها.

ربما لأنّ لها مخزوناً عاطفياً في ذاكرتي مذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السّبعينيات... كنت أشعر دائماً أنني قد عرفتهم فرداً فرداً، لذا عزّ عليَّ أن أصوِر موتهم البائس... في زمن الهوس المرئي بالمذابح، وبالميتات المبيتة الشّنيعة، من يصدق النّيات الحسنة لمصوّر تتيح له الصورة حق ملاحقة جثث القتلى ببراءة مهنية؟... بحثا عن "الصّورة الصفقة"... ثمة جثث من الدرجة الأولى، لأغلفة المجلات... عندما كنت ألتقط صورة لذلك الطفل، حضرني قول مصور أمريكي في موقف مماثل: "كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا ملأى بالدموع؟". ولم أكن بعد لأصدق، أنّك كي تلتقط صورتك الأنجح، لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدّقة، بقدر حاجتك إلى مشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة..»[1]، إذ نرى هنا أنّ **(خالد)** كان مالكاً لكل من **(الحرية)** و**(الحياة)**، فقد كان يعيش حياته كما هو خطط لها، وأيضا يمارس وظيفته بكل حرية، كان يتحدى الموت من أجل الإتيان بالحدث كما هو مليء بالأحاسيس والمشاعر التي اختزنها فيه ذلك الموقف وهذا ما يثبته المقطع التالي، يقول: «المصادفة هي التي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية،... برغم تحذير البعض... أخلاق الصّورة، هي التي تجعل المصور يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك. في محاولة القبض على لحظة الموت الفوتوغرافي...»[2]. ثم يتغير حاله من مالك إلى فاقد لموضوع القيمة **(الحرية)**، وهذا بفعل ملفوظ الإنجاز الانفصالي الذي تمثل في **أحداث أكتوبر 1988**.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 27-28-30.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 27-28.

وما نتج عنها من إعاقة أدّت إلى تغيير وضع **(خالد)**، تقول الرواية: «ربما لأنني عندما سرقت تلك الصورة من فك الموت، لم أكن أعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة. ولكنني حتما كنت أعرف قيمتها، وأعرف كم يمكن لصورة أن تكون مكلفة، وقد كلفتني قبل عشر سنين، عطبا في ذراعي اليسرى»[1]، وللتّوضيح نقدم الشّكل التالي:

ف1 (خالد) حر ⟵ **ف2** (أحداث أكتوبر 1988) ⟵ **ف−1** (خالد ∪ الحرية)

إذ أنّ:

ف1 (خالد) حر: ملفوظ حالة مالك. _ **ف1**: فاعل ذات الحالة المالكة.

ف2 (أحداث أكتوبر 1988): ملفوظ فعل انفصالي. _**ف2**: فاعل ذات الفعل الانفصالي.

ف−1 (خالد) ∪ الحرية: ملفوظ حالة غير مالك. _ **ف−1**: فاعل ذات الحالة غير المالكة

ويتجلى لنا من خلال النّص علاقة أخرى بين الفاعل الذّات **(خالد)** والموضوع القيمي **(الحرية)**، تتجلى من خلال المقطع التّالي، يقول: «رحت أتجول في المعرض، عندما استوقفت مجموع لوحات معروضة تمثل جميعها جسورا... فكرت وأنا أتأملها، أن ثمة جسورا نعبرها، وأخرى تعبرنا، كتلك المدن التي نسكنها، والأخرى التي تسكننا، حسب قول خالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد". لا أدري كيف أوصلني التّفكير إلى ذلك الكائن الحبري الذي انتحلت اسمه صحافياً عدّة سنوات. وكنت أوقع مقالاتي محتميا به، من رصاص القتلة المتربص بكل قلم،»[2]،

[1]– المصدر نفسه، ص 26.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 17–45–46–47–48–49–56.

حيث يظهر من هذا المقطع أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** اختار وُجهةً أخرى يمارس فيها **(حريته)**، إذ أنّه قام بفعل انجازي، تمثّل في انتحال اسم شخصية حبرية من أجل إبعاد الشّكوك حول هويته. ويمكن أن نوجز ذلك في الشّكل التالي:

ف1(خالد) ∪ (الحياة) مقيد ← ف1 (خالد)(الهارب)← ف−1 (خالد) ∩ الحرية.

بحيث:

ف1 (خالد) مقيد: ملفوظ حالة غير مالك _ف1: فاعل ذات الحالة غير المالكة.

ف2(خالد) (الهارب): ملفوظ فعل انفصالي. _ف2: فاعل ذات الفعل الانصالي.

ف−1 (خالد) ∩ الحرية: ملفوظ حالة مالك. _ف−1: فاعل ذات الحالة المالكة.

الملاحظ أنّ الفاعل الذّات **(خالد)**، بعد أن كان مقيدا بإعاقته، قرر الهروب من يد القتلة محتميا باسم مستعار، وبهذا يكون قد امتلك موضوع **(الحرية)**، تقول: «ووطنا عشقته تخلى عنك... لأنّ قسنطينة التي عشقتها أشاحت عنك... في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة. كل اختار اسمه الجديد ما صادفه من أسماء. أنا انتحلت اسم بطل في رواية أحببتها.. إن شئت الحقيقة، خالد بن طوبال»[1]، حيث نجد أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** وجد خلاصه في شخصية روائية، حيث تقول: «الموت يحوم حولك إيغالا بالفتك بك، كلؤم لغم لا ينفجر فيك، وإنّما دوما بجوارك. يخطئك ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقع. يلعب معك لعبة نيرون، الذي كان يضحك، ويقول أنّه كان يمزح كلما انقض على أحد أصحابه

[1]- المصدر نفسه، ص 238-239.

ليطعنه بخنجره فأخطأه. اضحك يا رجل فالموت يمازحك ما دام يخطئك كل مرة ليصيب غيرك!»[1]، فقد أصبحت **(الحياة)** بالنسبة له ذات قيمة ينبغي التّمسك بها، ووصل إلى هذه القناعة بعد **اغتيال صديقه عبد الحق، حيث يقول:** «فبعد موجة اغتيالات الصّحافيين، التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك. خصصت الدولة تحت تهديد الصحافيين فندقا في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنية تؤوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض... قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشّبيهة بالموت، اخترت أن أعيشها بعد اغتيال عبد الحق... عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمنيّ، عشت منقطعا عن العالم،... فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[2]، ففي البداية كان الفاعل الذّات **(خالد)** يمتلك **(الحياة)** بفعل شفائه من الرصاصتين، وفيما بعد يستعيد علاقة الامتلاك بفعل العزلة عن العالم.

ونوضح ذلك بالرسم التالي:

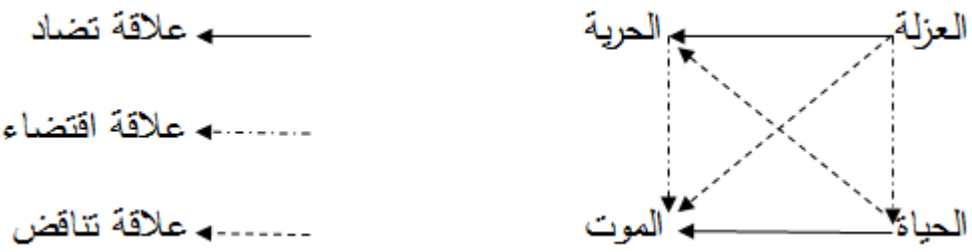
ف1 (خالد)∩ الحياة←ف1 (المرض)←ف-1 (خالد) ∪ الحياة.

ف1(خالد) ∪ الحياة←ف2 (خالد المعتزل)←ف1 (خالد) ∩ (الحياة)

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 23-24.

[2]- المصدر نفسه، ص 59-60.

ومن خلال ذلك نرى أنّ بين كلا الموضوعين علاقة تناقض تظهر بين حدي المربع السّيميائي، إنّ متلاك أحدهما يُفقده الآخر والعكس صحيح، وعليه فإنّ المربع يظهر كالآتي:



فالحياة هنا تقتضي العزلة أمّا الحرية فتقتضي الموت، فحتى يكون الفاعل الذّات **(خالد)** حيا لا يكون حرا، وإذا كان حرا يكون ميتا، إذا كان هذا الأخير هو الحل الأمثل للراحة.

ففي البداية تكون العلاقة بين الفاعل الذّات **(خالد)** والموضوع القيمي الحرية علاقة فقدان، وبعد عودته إلى الحياة من جديد يتعثر بكتاب يستعير منه اسما ليحتمي به من رصاص القتلة، حيث كان يسعى وسط تلك **(الحياة)** إلى **(الحرية)**، إلاّ أنّه سرعان ما وقع في الحزن والألم ممّا صادفه من أحداث قطف للرؤوس وقتل للكثير من الأقلام، حيث آلمته الأوضاع التي بعثرت أبناء الوطن في الغربة، تقول: «نحن من بعثرتهم قسنطينة، ها نحن نتواعد في عواصم الحزن وضواحي الخوف الباريسي... البعض صنع من الوطن ملكا عقاريا لأولاده، وأدار

البلاد كما يدير مزرعة عائلية تربى في خرائبها القتلة، في حين يتشرد شرفاء الوطن في المنفى»[1]. ونقدم الشّكل التّالي كتطور لتلك الأحداث:

ف1 (خالد) حر ←ف2 (المعتزل)← ف-1 (خالد) ∪ الحياة← ف1 (خالد) حي

وبالتالي فإنّ **(خالد)** الحي يصبح فاعلا مضادا للفاعل الذّات **(خالد)** الحر، إذ أنّ وجود أحدهما يتطلب فشل الآخر بالضرورة، ويتضح ذلك من خلال:

ف1 (خالد) ∪ م أ (الحرية)← ف3 (خالد) ∩ م ب (الحياة)←ف-1 (خالد) ∩ (الحرية)

وفي الأخير بعد سير الأحداث في وجهة معينة وبعد علاقات الإثبات والنّفي، يتضح للفاعل الذّات **(خالد)** أنّه لا وجود لحياة متحررة تماما خالية من الاضطهاد والألم، إذ تحرر من فكرة الوطن، إذ وصل إلى قناعة بأنّ الوطنية التي سيطرت عليه مدة من الزمن ليست سوى أفكارا وهمية، خاضعة للزمن، يقول: «نحن نفاضل بين موت وآخر، وذل وآخر لا غير. في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسديا. عذابك يدوم زمن اختراق رصاصة»[2]، فما توصل إليه من حقائق حرره تماما من كل قناعاته السّابقة، ويمكننا تمثيل ذلك على النّحو التالي:

ف1 (خالد) ∪ م ب (الحياة)←ف2 (العزلة)←ف-1 (خالد) ∩ م ب (الحياة).

ف1 (خالد) ∪ م أ (الحرية)←ف3 (خالد) ∩ م ب (الحياة)←ف-1 (خالد) ∩ م أ (الحرية)

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 100.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.

2- الفئة العاملية (مرسل/مرسل إليه):

بالرجوع إلى نص رواية **عابر سرير**، نجد أنّ الفاعل الذاّت **(خالد)** لم يبحث عن **(الحياة)** و**(الحرية)** إلاّ بعد أحداث أكتوبر 1988، حيث تحوّلت حياته، وتغيرت وظيفته من صحفيّ مصور إلى صحفيّ داخل المكتب، أي من حر إلى عبد لعاهته التي نجمت عن تلك الأحداث، وبالتالي فإنّ الموضوع الذي يتم ايصاله من قبل المرسل (أحداث أكتوبر 1988) إلى الفاعل الذات/(المرسل إليه) هو معرفة معنى الحرية، ونوضح ذلك من خلال المخطط التّالي:

ف3 (أحداث أكتوبر 1988)←موضوع قيمي (معرفة معنى الحرية)←— **ف4** (خالد)

(مرسل) (الموضوع) (مرسل إليه)

فالأحداث التي وقعت في أكتوبر1988، وما نتج عنها في حياة الفاعل الذّات **(خالد)** من خلخلة، جعله هذا واعيا بمعنى الحرية، وهذا ما يتجلى لنا من خلال المقاطع التّالية:

- «تجمعنا مصادفات الغربة في باريس، لنتمرن معا على خوض تجربة الحرية، بعد أن تقاسمنا أيام الرعب في ذلك السّكن الأمني في مازافران. فبعد موجة اغتيالات الصحافيين، التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك. خصصت الدولة تحت تهديد الصحافيين، فندقا في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنية تؤوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض. في ذلك الفندق عاش البعض مشردا أربع سنوات، ولم يغادره البعض الآخر إلا للمستشفى بعد إضراب جوع دام اثني عشر يوما احتجاجا على طلب إخلائه، قضيت أنا فيه عام ونصف العام. لم أقصده خوفا من

الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشبيهة بالموت... فما كانت القضية أن يكون لك باب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[1]، لتكون تجربة الغربة في فرنسا، فرصة لفهم معنى الحرية، مقارنة مع ما عاشه مع المحمية التي لم تحفظ كرامة الصّحفي بالقدر الذي عززت فيه شعوره بالمهانة، فالأحداث التي دفعت به للجوء إلى المحمية، كشفت مؤشرات التّهديد التي مست كرامته. ليكون الوطن بعد كل ذلك بوابة الهجرة بحثا عن الحرية.

– «يحدث وسط الأمواج البشرية، أن ترتطم بموطنك. لا ذاك الذي يكنس شوارع الغربة، أو ذلك العاطل عن الأمل، يتسكع مثيرا للحذر والريبة. إنّما وطن آخر كان مفخرتك، وأجهز القتلة على أحلامه. بعد ذلك ستعرف أن الجزائر سبقتك إلى باريس، وأن تلك الرصاصة التي صوبها المجرمون نحو رأسها، جعلت نزفها يتدفق هنا بعشرات الكتاب والسينمائيين والرسامين والمسرحيين والأطباء والباحثين، وأنّ الفوج الجديد من جزائري الشتات، أسس عدة جمعيات لمساندة ما بقي في الجزائر من مثقفين على قيد الموت في قبضة الرعب»[2]. فالأحداث المأساوية في الجزائر صنعت جيلا مثقفا خارج الوطن، واعيا بمسؤليته تجاه من خانهم الحظ في اللّحاق بهم، فأصبح هناك عشرات الرموز ممثلين للهوية الجزائرية في فرنسا أملا لاستئصال مواقع الخوف وتمكين غيرهم من الحرية. ومن هنا نجد أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** أدرك معنى الحرية، بعدما أوشك على فقدانها جراء الحالة المأساوية

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 59–60.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

التي آلت إليها البلاد بعد الاستقلال فقد اختار الهروب من تلك المعاناة بلجوئه إلى السّكن الأمني في مزافران، وهذا ما ساعده في امتلاكه لموضوع القيمة **(الحرية)**.

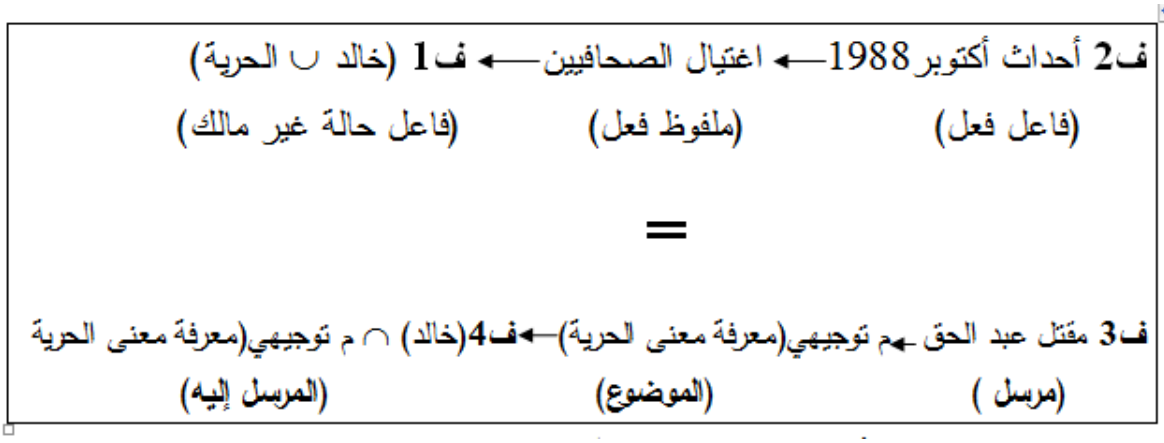
وأيضا توجد علاقة أخرى بين (المرسل/المرسل إليه) حيث تؤكد التواصل بينهما، وتتجلى من خلال الجزئية التّالية، يقول: «ذلك السّكن الأمني في مازافران... بعد موجة اغتيال الصحافيين، التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك... لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشبيهة بالموت، اخترت أن أعيشها بعد اغتيال عبد الحق...»[1]، ونفهم من خلال ذلك أنّ الدّافع الضّمني لدخوله إلى تلك المحمية هو مقتل **عبد الحق**، وبالتالي يعدّ هذا الأخير مرسلا في هذه التركيبة؛ أي أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** سعى من خلال دخوله إلى تلك المحمية إلى امتلاك موضوع القيمة **(الحياة)**.

ف3 (عبد الحق) ⟵ حياة (خالد) ⟵ ف4 (خالد)

مرسل الموضوع مرسل إليه

وعليه فإننا نجد الفاعل الذّات **(خالد)** عانى الكثير جراء المهنة التي يعمل فيها، حيث أصبحت سلاحا حادا تُستخدم ضده، لذلك نجده لجأ للمحمية بالرغم من صعوبة العيش فيها، إلاّ أنّه اختارها كغطاء له ليحافظ على حياته، بمعنى أنّه أصبح مدركاً جدا لمعنى الحرية، لذلك يمكن اعتباره فاعل حالة مالكة لموضوع **(معنى الحرية)** وفي الوقت ذاته فاعل حالة غير مالك لموضوع **(الحرية)**.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 59-60.



وتوجد مقاطع أخرى تبين علاقة التّواصل بين المرسل والمرسل إليه، والتي تثبت محاولة الفاعل الذّات سعيه لبلوغ موضوعه الأساسي ألاّ وهو معرفة معنى الحرية وهذا ما تثبته المقاطع التالية، يقول: «كان مكانا يصعب تسميته، فما كان بيتا، ولا نزلا، ولا زنزانة، كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه "محمية" في شاطئ كان منتجعا، وأصبح يتقاسمه «المحميون» ورجال الأمن. تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[1]. ويقول أيضا: «أنا الذي اختار المنفى لأحتمي»[2]. وجاء في مقطع آخر: «عندما كبرت، وخبرت يتم الأوطان...أصبحت أكثر وجعا. هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنسله؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟ وكيف لا تقبل قطة، مهما كثر عدد صغارها، أن يبتعد أحدهم عنها، ولا ترتاح حتى ترضعهم وتجمعهم حولها، على حين يرمي وطن أولاده إلى المنافي والشتات غير معني بأمرهم؟ وهل في طمر أوساخها تحت التراب، هي أكثر حياء من رجال يعرضون بدون خجل،

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 60.

[2]- المصدر نفسه، ص 60.

عار بطونهم المنتفخة بخميرة المال المنهوب؟»[1]. ونجده يقول أيضا: «لا شيء يستطيع أن يمنعك من تسلق «جسور الموت» حتى ذلك الحزام الأمني الذي، بعدما كثرت حالات الانتحار، أحاطوا به خصر الجسور لتصبح أعلى. قد يمنعك أن تطل على الموت، ولكن لا يمنع الموت أن يطل عليك، حيث أنت في حضيض خيباتك... وجدتني أستعيد ما عشته قبل سنتين بعد اغتيال عبد الحق، عندما كان عليّ أن أجمع أشيائي في بيته الذي كنت أقيم فيه بين الحين والآخر في تلك الفترة التي كان فيها الصحافيون يغيرون عناوينهم يوميا»[2]. يقول: «على سرير المرض في المستشفى، عندما خطر على بال عبد الحق، زميلي في الجريدة، أن يهدي إليّ ذلك الكتاب... كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين.. وأنا أحاول التقاط الصّور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988... في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة. كل اختار اسمه الجديد حسب ما صادفه من أسماء. أنا انتحلت اسم بطل في رواية أحببتها... خالد بن طوبال... أصبح هذا اسمي في الحياة... أثناء انتقالنا بين الاثنين كثيرا ما لا نعود ندري من نكون. إنهّا لعبة الأقنعة في كرنفال الحياة.»[3]. وبالتالي فإنّ الشّخصية التي صادفها الصحفي المصور أثناء قراءته لرواية أهاداها له صديقه عبد الحق، لعبت دور المحفز على مواصلة مهنته كصحفي لكن بطريقة متخفية أو بالأحرى الكتابة باسم آخر غير

[1]- المصدر نفسه، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص 201-201.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 17-239.

اسمه، حتى يضمن بذلك حريته، وعليه فالفاعل الذّات **(خالد)** هنا يمثل مرسلا إليه، أمّا تلك الشخصية الورقية فدورها هو تحفيز **(خالد)** من خلال سيرتها الذّاتية الشّبيهة له في كثير من الأمور، لذلك نجد:

ف3(الشخصية الروائية)←م توجيهي(إرادة الحرية)←ف4 (خالد) ∩ م توجيهي (إرادة الحرية)

(مرسل) (الموضوع) (المرسل إليه)

وبعد هذه الفئة الثانية من النّموذج العاملي ننتقل إلى الفئة الأخيرة (المساعد/المعارض) التي بها يتحقق المسار السّردي.

3- الفئة العاملية (مساعد/معارض):

وتعمل هذه الفئة على تحقيق التّواصل والرغبة أو على منع تجسيدهما، وتتألف هذه الجزئية من مساعد ومعارض. وبالعودة إلى رواية **عابر سرير**، نجد مجموعة من يقومون الشّخصيات أو الأحداث يجسدون هذا الفعل، ومن هذا المنطلق تكون **أحداث أكتوبر 1988** الأزمة التي بعدها اختل توازن الوطن والشّعب، حيث حدّت من حرية الصّحافيين، وانتشر موسم قطع رؤوسهم، فتلك الأحداث هي السبب الرئيسي في سلب حرية الفاعل الذّات **(خالد)** بداية من إصابته برصاصتين في ذراعه اليسرى إلى غاية لجوئه إلى السّكن الأمني في مازافران، حيث نفى نفسه فقط ليحافظ على حياته.

لكن هذا الوضع لم يكن سوى سببا آخر في وعيه بمعنى الحرية، ويتبين ذلك من خلال المقاطع التّالية، حيث يقول: «كنت أتماثل للشّفاء من رصاصتين

تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988. كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة، ومع الرصاص والدمار والفوضى. لم أعرف يومها، أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ؟ أكان العسكر يظنون أنني أمسك سلاحا أصوبه نحوهم، أم كانوا يدرون أنني لا أمسك بغير آلة تصويري، عندما أطلقوا رصاصهم نحوي قصد اغتيال شاهد إثبات»[1]. ويقول أيضا: «مع مراد كانت لي ذكريات كثيرة، وما توقعت أن تجمعنا مصادفات الغربة في باريس، لنتمرن معا على خوض تجربة الحرية، بعد أن تقاسمنا أيام الرعب في ذلك السّكن الأمني في مازافران. فبعد موجة اغتيالات الصحافيين، التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك... قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشبيهة بالموت... عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم... تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة.»[2]، فقد عانت الصحافة بعد أحداث أكتوبر 1988 كثيرا، حيث يقول: «في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة»[3]. فمن خلال هذه المقاطع يتجلى لنا مدى

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 95-60.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 239.

المعاناة التي عاشها الصحافيون، بداية من أحداث أكتوبر 1988، إذ أُحل قتلهم وقطف رؤوسهم، فأصبحت حياتهم مليئة بالخوف، ممّا أدى بهم إلى تزوير أسماؤهم أو انتحال أسماء شخصيات أخرى، وهذا ما قام به الصّحفي المصور الذي اتخذ اسما له من رواية أعجبته وتمثل في "**خالد بن طوبال**".

وأمّا ما يمكن اعتباره فاعلا مساعدا للفاعل الذّات **(خالد)** في تحقيق موضوعه، فهو خوفه من القتل الذي كان يغتال الصحافيين، فقد اختار عامل **(الاعتزال)** كغطاء أمني محمي يمارس من خلاله مهنته تحت اسم مستعار، وهذا ما أكد معنى الحرية المبتغاة في الرواية وقيمة الحياة، ويتجلى ذلك من خلال المقطع التّالي، حيث يقول: «في ذلك السّكن الأمني في مازافران... قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختيار تلك القطيعة الشّبيهة بالموت... عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم... كان مكانا يصعب تسميته، فما كان بيتا، ولا نزلا، ولا زنزانة. كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه "محمية"...، واصبح يتقاسمه «المحميون» ورجال الأمن. تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة.»[1]، وعليه فاعتزاله عن العالم حقق له فرصة **(الحياة بحرية)**، أي أنّ عامل **(الاعتزال)** يمكن اعتباره فاعلا مساعدا، وأيضا ضمن محور الاتصال يُعتبر مرسلا لموضوع قيمي هو **(الحياة)**. وبالإضافة إلى أحداث أكتوبر 1988 واعتزاله في محمية مازافران اللّذان

[1]– المصدر نفسه، ص 60

يعدان فاعلان على محور القدرة، يوجد أيضا ممثلين آخرون يلعبون دور المساعد وآخرين دور المعارض، ونجد الشخصية الروائية التي اختارها الصّحفي المصور كاسم بديل له **(خالد بن طوبال)** شكّلت محفزا قويا في سعيه وراء موضوعه، وبالتالي فهذه الشّخصية كانت فاعلا مرسلا في لحظة من اللّحظات وفي مرحلة أخرى شكلت فاعلا مساعدا للفاعل الذّات.

وما يمكن اعتباره فاعلا معارضا للفاعل الذّات **(خالد)** في حصوله على الموضوع القيمي **(الحرية)** أو **(الحياة)**، هو ما جاء ممثلا في أحداث أكتوبر 1988 وما بعدها.

وفي الأخير نرى تحقق عناصر **النّموذج العاملي الغريماسي**، وقد دللنا عليها بجموعة من النّماذج الممثلة لها في الرواية، وسننتقل بعد ذلك إلى الوقوف عند حركية هذا النّموذج من خلال البرامج السّردية التي تؤديها الفواعل داخله. وعلى هذا الأساس سنتطرق إلى عناصر الخطاطة السّردية والفواعل المحركة لذلك النّموذج العاملي، والتي تأتي كما يلي:

أ- التّحريك:

انطلاقا من رواية **عابر سرير**، تتجلى لنا الحالة المزرية التي كان يعيشها الفاعل الذّات **(خالد)** بعد اغتيال صديقه عبد الحق، والتي لعبت دور المُحرك للبطل ممّا دفع به إلى البحث عن الموضوع القيمي **(الحياة)** بطريقته هو، والمقطع التالي يوضح ذلك، إذ يقول: «ذلك السّكن الأمني في مازافران، قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار

تلك القطيعة الشّبيهة بالموت ، اخترت أن أعيشها بعد اغتيال عبد الحق... يتقاسمه «المحميون» ورجال الأمن. تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة.»[1]، وبالتالي فإنّ أحداث أكتوبر 1988 كانت الدّافع الأوّل في بحثه عن **(الحرية)** وقتل صديقه لعب دور المحفز الأساسي للحفاظ على **(حياته)**، فاغتيال عبد الحق أدّى به إلى معرفة معنى **(التّحرر)**.

وبالتالي فإنّ المحفز **(اغتيال عبد الحق)** هو ما دفع بالفاعل الذّات إلى الحفاظ على حياته بعد قناعة تامة من قبله، ممّا أدى به ذلك إلى امتلاك الموضوع بعدما كان فاقدا له. ولكن هذا الأمر لا يتحقق إلاّ بتوفر الأهلية.

ب- الأهلية (الكفاءة):

حتى يتحقق التّحريك ينبغي توفر معدلات الكفاءة، **الإرادة، الوجوب، المعرفة، القدرة** ولكن ليس ضروريا تحققها كلها كما أشرنا سابقا، وبالعودة إلى الرواية نجد أنّ **الإرادة:** هي رغبة الفاعل الذّات في اكتساب الموضوع القيمي بعدما كان فاقدا له، ونجد ذلك من خلال المقطع التالي: «السّكن الأمني في مازافران، فبعد موجة اغتيالات الصحافيين... قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت، بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشّبيهة بالموت، اخترت أن أعيشها بعد اغتيال عبد الحق»[2]، فالفاعل الذّات **(خالد)** اختار بنفسه حياة

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 60.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 59- 60.

المنفى ليضمن حريته، فحالة الرعب التي كان يعيشها أكدّت انفصاله عن موضوع **(الحرية)**، والذي انعكس على مختلف جوانب حياته، يقول: «أحاسيس لم أعرفها مع زوجتي التي كنت لسنوات أفرض عليها تناول حبوب منع الحمل، مهووسا بخوفي أن أُغتال فتتكرر في طفلي مأساتي. فكرة أن أترك ابن يتيما كانت تعذبني، حتى إنني في الفترة التي تلت اغتيال عبد الحق، كنت أستيقظ مذعورا كما على صوت بكاء رضيع»[1]. أمّا بخصوص **المعرفة** فإنّ الفاعل الذّات كان عالما بوضعه وبمعاناته كما أنّه في الوقت ذاته امتلك **إرادة** كبيرة على **(التّحرر)**، وقد اكتسب **معدل المعرفة** من خلال محور الاتصال بينه وبين الفاعل المُرسل **(الشخصية الروائية)**، إذ ساعدته في التّمكن من الموضوع الأساسي **(الحرية)**، ويتضح ذلك في الجزئية التّالية: «أكان ذلك الكتاب هدية القدر؟ أم رصاصته الأخرى؟ أكان حدثا أم حادثا آخر في حياتي؟ ربما كان الاثنين معا... في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن الصّحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة. كل اختار اسمه الجديد حسب ما صادفه من أسماء. أنا انتحلت اسم بطل في رواية أحببتها»[2]، إذ أنّه اختار طريقا جديدا يمارس من خلاله وظيفته ويضمن به حريته أيضا.

ووجوب الفعل متحقق من البداية، إذ أنّ الفاعل الذّات **(خالد)** حينما وقع أسيرا لتلك الأحداث (أحداث أكتوبر 1988) التي قد تقضي على حريته وخاصة بعدما أصيب بالشّلل، فإنّه امتلك الوعي بضرورة تحقيق موضوع **(الحرية)**، وبالإضافة

[1]– المصدر نفسه، ص 19.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 17–239.

إلى **وجوب الفعل** نشير إلى **القدرة على الفعل** والمتمثل في اختياره حياة **(الاعتزال)** التي دامت عاما ونصف العام، حيث امتلك من خلالها موضوع القيمة **(الحرية)** وحافظ على **(حياته)** من الاغتيال.

ج- الإنجاز:

ونستدل عليه من خلال الرواية بالمقاطع التالية: «جاءني عبد الحق بذلك الكتاب.

أكان ذلك الكتاب هدية القدر؟ أم رصاصته الأخرى؟ أكان حدثا أم حادثا آخر في حياتي؟ ربما كان الاثنين معا... »[1]، وتقول الرواية أيضا:«السّكن الأمني في مازافران، فبعد موجة اغتيالات الصحافيين... قضيت أنا فيه عاما ونصف العام. لم أقصده خوفا من الموت، بقدر ما كانت بي رغبة في اختبار تلك القطيعة الشّبيهة بالموت، اخترت أن أعيشها بعد اغتيال عبد الحق»[2]، من خلال هذا المقطع يتضح الفعل الذي اختاره الفاعل الذّات **(خالد)** من أجل تحقيق موضوع **(الحرية)**، فهذه النّقطة كانت بداية الأداء التي توضح لنا المخرج الذي منح البطل طريقة لممارسة مهنته.

وكما أشرنا سابقا أنّ الإنجاز يتحقق وفقا لثلاثة مراحل: **مرحلة المواجهة، مرحلة الهيمنة، مرحلة المنح**. وقد ظهرت مع بداية الأحداث، حيث واجه **(خالد)** مصيره، بإيجاد حل يضمن له حريته وقد تمثل في استعارته لاسم شخصية روائية

[1]- المصدر نفسه، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 60.

(خالد بن طوبال)، ومن هنا يتجلى الحدّان المتناقضان: الحياة ≠ الموت / مقيد ≠ حر، إذ أنّ الصحفيّ المصور كان حيا وهو في مواجهة الموت، يقول: «مرة أخرى، الموت يحوم حولك إيغالا بالفتك بك، كلؤم لغم لا ينفجر فيك، ولغما دوما بجوارك. يخطئك، ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقع. يلعب لعبة نيرون، الذي كان يضحك، ويقول إنه كان يمزح كلما انقض على أحد أصحابه ليطعنه بخنجره فأخطأه. اضحك يا رجل، فالموت يمازحك ما دام يخطئك كل مرة ليصيب غيرك!»[1]. وبعد ذلك نجد مرحلة الهيمنة؛ أي نفي الحدود، وفي حالة الفاعل الذّات **(خالد)** يتم نفي الموت حيث يجد حياة جديدة، يقول: «عاما ونصف عام في سرير التّشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم... كان مسكنا.. اسمه «محمية»... تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة. فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة، بل أن تكون لك كرامة»[2]، وبالتالي فحياة الفاعل الذّات **(خالد)** سيطرت على موته، ولكنه وجد أنّ حياة الأسر تغلبت على حريته، إذ بقي أسيرا لأفكاره ومخاوفه وهذا ما اتضح بعد تعرفه على **(زيان الرسام)**، الذي سيطر على تفكيره ووقته، وبعد فاجعة الموت التي أصابته بقي **(خالد)** أسيرا لحزنه ولذكرياته عن الماضي ومآسي الوطن، التي كانت سببا في شلله وأيضا في قطع ذراع زيان وهجرته إلى فرنسا.

ورغم هيمنة موضوع **(الحياة)** على **(الموت)** إلاّ أنّه يتبين لنا مدى سيطرت **موضوع (العبودية)** على موضوع **(الحرية)** فزيان مات وهو عبد للوطن، فرغم

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 23-24.

[2]- المصدر نفسه، ص 60.

اغترابه الذي غيّر الكثير من قناعاته إلاّ أنّ حبه للوطن بقي مسيطرا على أعماله الفنية. "أكان يلزم زيان عمر آخر ليدرك أنّ هذا الشيء الذي رسمه قبل أكثر من ثلاثين سنة، ما كان جسرا ولا امرأة ولا وطنا. ذلك أنّ «الوطن ليس مكانا على الأرض إنه فكرة في الذهن". إذا من أجل فكرة، لا من أجل أرض، نحارب ونموت ونفقد أعضاءنا ونفقد أقرباءنا وممتلكاتنا، هل الوطن تراب؟ أم ما يحدث لك فوقه؟ أنسجن ونشرد ونغتال ونموت في المنافي ونهان من أجل فكرة؟ ومن أجل تلك الفكرة التي لا تموت حتى بموتنا نبيع أغلى ما في حوزتنا، كي نؤمن تذكرة شحن لرفاتنا، حتى نعود إلى ذلك الوطن الذي ما كان ليوجد لولا تلك الفكرة المخادعة»[1]، فبعدما كان الفاعل الذّات **(خالد)** عبدا لحبه للوطن، وصل لمرحلة غير فيها قناعاته، حيث منحته تجاربه فهما جديدا لفكرة حب الوطن.

وعليه فالفاعل الذّات في مرحلة المنح؛ يتم إثبات حد معين، وهو أنّ **(خالد)** كان أسيرا لفكرة حب الوطن، وهنا يعود **(خالد)** إلى البداية إذ يواجه حياته ومصيره، فنجد أنّه انفصل عن **(الحياة)** و**(الحرية)** وبالتالي إثبات حدي **(القيد)** و**(الموت)**،

لكن هل يعتبر هذا نهاية للبرنامج السّردي للفاعل الذّات **(خالد)** وهل انتهى إلى تحقيق غاية معينة؟ نجد أنّ الرواية في الأخيرة اتخذت طريق الإنجاز التّقريري (أشرنا سابقا إلى مفهومه) وبالتالي فالفاعل الذّات، لم يصل إلى إنجاز معين بقدر

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، 226-227.

تبنيه لفكرة اقتنع بها طيلة مسار بحثه الذي خاضه، فقد وصل في الأخير إلى رؤية جديدة للوطن.

د- الجزاء:

بالعودة إلى رواية **عابر سرير**، نجد أنّ الجزاء يتضح لنا من خلال ما توصل إليه الفاعل الذّات في النّهاية، إذ أنّه أثناء رحلة بحثه عن **(الحرية)** اتخذ لنفسه اسما آخر حفاظا على **(حياته)** وإكمالا لمسيرته المهنية من أجل وطنه. لكنه وصل إلى قناعة أخرى مفادها أنّ **(الحرية)** تكمن في **(موت)** تلك الأفكار، وعليه يمكن القول أنّ الفاعل الذّات حقق الإنجاز التّقريري، من خلال تبنيه لفكرة مخالفة لمعتقداته الأولى انطلاقا من الظروف التي حتّمت عليه نمطا خاصا من الحياة.

خلاصة:

من خلال اطلاعنا على نص ثلاثية أحلام مستغانمي: "**ذاكرة الجسد**"، "**فوضى الحواس**"، "**عابر سرير**"، وبعد التّحليل الذي أجريناه، نرى أنّ فكرة الوطن سيطرت على مُجمل الأحداث التي احتكمت إليها أدوار الشّخصيات، وقد أشارت إلى ذلك في الرواية الأولى من خلال جعلها المنبع الذي تنطلق منه الأحداث وتعود إليه. كما كانت الرواية الثّانية صورة عن الفوضى التي أثّرت على حياة الجزائرين في فترة معينة، فدفع الشّعب ثمن الآفات التي طالت أنظمة الوطن. لتَخلُص في الرواية الثالثة إلى أنّ الأفكار التي كانت سببا في تحرير الوطن ليست ثابتة وقابلة للمساءلة، حيث تخضع للظروف التي قد تغير المواقف والقناعات.

خاتمـــــــــة

خاتمة:

في نهاية هذا البحث وصلنا إلى مجموعة من النّتائج بعد التّحليل السيميائي الذي قمنا به لروايات **أحلام مستغانمي** "ذكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير" التي ترتكز على مفاهيم اختزلتها العتبات النّصية، التي قمنا بتفصيلها وتحليلها على امتداد البحث، كما تطرقنا إلى دراسة الثّلاثية من خلال مستوييها السّطحي والعميق وفق قراءة سّيميائية لاستقراء الكينونة الضمنية المُتجلية بين العلاقات الداخلية والتحولات المنتظمة على أساس البنى العميقة. وقد كان نص ثلاثية **أحلام مستغانمي** نموذجا قابلا لتحقيق التّوصيف السّيميائي عليه. حيث تمحورت معظم النّتائج المتوصل إليها في النّقاط التالية:

- وتعدّ العتبات النّصية بكل جزئياتها وتمفصلاتها من أهمّ المحدّدات النّصية الّتي تمّ استثمارها في الدّراسات السّيميائية. والتي كانت سبّاقة في فتح باب التّأويل في الدّراسات النّقدية المعاصرة، وقد كانت مساهمة **جيرار جنيت** من أبرز المحاولات في مقاربة العتبات من خلال تسليط الضوء على المحيط النّصي، وما يمكن أن يحمله من دلالات إضافية تساهم في البناء العام لمعنى النّص.
- كما أنّ العتبات النّصية تُمثل أهم المحددات التي تمّ استثمارها في قراءة المتن، حيث توجه عملية القراءة وترسم خطوطها الكبرى..
- فهي بمثابة الهويّة النّصية؛ إذ يمكن اعتبار العنوان لرواية "**ذاكرة الجسد**" اختزالا حقيقيا للمتن، ونفس الأمر بالنسبة لباقي عناوين الثلاثية.

- اسم المؤلفة على الغلاف لعب دور الخطاب البصري، فقد أعطى هوية وشخصية لرواياتها، واتخذت من اسمها وسيلة لإقناع القارئ باقتناء النّصوص وقراءتها.
- فالغلاف الخارجي للثلاثية مُتضمن لعتبات تخدم النّص وتعبر عنه وأيضا الغلاف الخلفي يخدم النّص وصاحب النّص، فكلاهما يمثل علاقة الجزء من الكل، وأيضا يمثلان دفتي الكتاب التي تحميه وتحافظ عليه من الزوال.
- بالإضافة إلى عتبات الغلاف الخارجي فند المؤلفة أدرجت مقدمة بينت فيها غايتها الأساسية من كتابة هذا العمل الإبداعي، حيث أشارت إلى استنادها إلى عمل روائي آخر لتحقق هدفها الأساسي من عملها.
- في حين الإهداء فقد حمّلته برسالة عن الذاكرة الوطنية الجزائرية وعن بعض شخصياتها التي شكّلت رموزاً للمعارضة على القوة الاستعمارية، ولرجال نوفمبر، ولكل شرفاء الأمّة العربية، وأيضا جاءت على ذكر والدها فيه.
- باشرت السّيميائيات السّردية في توصيف المتن الروائي وفق توجه جديد أعلنه **غريماس**، الذي فتح النّقد النّصي على معطيات جديدة، كما أنّه لم ينف المشاريع النّقدية التي سبقت نموذجه العاملي، بل كانت بوابةً لجمع الأفكار، وتعويض النّقائص التي شملت النّظريات والمناهج السّابقة له.
- من خلال المربع السيميائي في ذاكرة الجسد نجد أنّ حياة **خالد بن طوبال**، تمحورت في مرحلتين اثنين، هما: العبودية والحرية، إذ الأولى جسدتها الإصابة التي كانت وليدة الاستعمار أمّا الثانية فاكتسبها من خلال موهبة الرسم، التي منحته ذراعا آخر بدلا عن المفقودة.

- أمّا في فوضى الحواس فقد توصلنا من خلال مربعها السّيميائي إل جزئيتين، تمثلتا في: العبودية والحرية حيث كان الشّعب الجزائري بصفة عامة يتخبط بين دفتيهما، وكل هذا وذاك جاء نتيجة للإرهاب الذي ساد الجزائر في تلك الفترة، وشخصية **حياة** كانت الواجهة الفنية المُعبر بها عن الوطن.
- في حين رواية عابر سرير، فقد نتج لنا من خلال مربعها السيميائي تيمتين أساسيتين تمثلتا في: الموت والحياة، حيث يتجلى لنا من خلال ذلك تخبُط الشّعب الجزائري بين الانتماء لهذا الوطن وتحمل الأوضاع السائدة بكل مساوئها أو الهروب منه عن طريق الهجرة غير شرعية التي سادت البلاد في تلك الفترة أو الموت ربما، فالشّعب فقد أمله وتخلى عن فكرة الوطن نتيجة لما أصاب البلاد من تغييرات أدت بهم إلى الرّعب الجماعي.
- **ثلاثية أحلام مستغانمي**، تُعبر حقلا ابداعيا خصبا لتطبيق منهجية غريماس السيميائية، وفق النّموذج المقترح. ونجدها قدمت مجموعة هائلة من التيمات الأساسية التي تدخل ضمن المحظور في تلك الفترات، فقد مست الأوضاع السياسية للوطن وما ساده من إرهاب وخوف، دون أن نغفل الهجرة غير شرعية التي كانت ومازالت تهدد أمن الشعب الجزائري.

ملحـــــــــق

1- تعريف بالروائية:

«ولُدت الكاتبة المبدعة **أحلام مستغانمي** قبيل الثورة الجزائرية في عام 1954م لأب جزائري مناضل هو «**محمد شريف**» من مدينة قسنطينة. الذي خسر شقيقين له في مظاهرة مناهضة للمحتل الفرنسي في منتصف الأربعينيات، وتمت ملاحقته من قبل الشرطة الفرنسية لنشاطاته في أعمال المقاومة، فتوجه مع أسرته إلى «تونس» حيث عمل مدرسا للغة الفرنسية.. وتلقت «**أحلام**» تعليمها في الجزائر العاصمة بعد عودة والدها إلى الجزائر واستقراره فيها، وقد حرص على إلحاق ابنته في أول مدرسة معربّة لتتقن اللغة العربية الأم التي لم يتعلمها الأب الذي أنهى تعليمه في برامج ومقررات وكتب مدرسية بلغة المحتل التي فرضها قسرا... ووقع والدها فريسة المرض وهي في سن الثامنة عشرة، ما أجبرها على العمل في الإذاعة الجزائرية لإعالة أسرتها، فقدمت زاوية أدبية يومية بعنوان **(همسات)** عكست من خلالها التيار الأدبي الرومانسي العاطفي الفرداني السائد في تلك المرحلة، وهو تيار مفعم بالأحاسيس الذاتية والشجن تحت تأثير الواقع المتردي الذي آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال. هيأها هذا النشاط الذاعي، وصقل موهبتها الشعرية فأصدرت مجموعتها الشعرية الأولى بعنوان **(على مرفأ الأيام)** 1973م في الجزائر، ومجموعتها الشعرية الثانية عام 1976م بعنوان **(الكتابة في لحظة عري)**.. وفي عام 1980م، تابعت دراستها في جامعة السوربون بباريس، ونالت شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع بإشراف المستشرق الفرنسي "جاك بيرك". تحو"لت في عام 1993م إلى كتابة الرواية، فنشرت الجزء الأول من ثلاثيتها

(ذاكرة الجسد) والذي حقق رقما قياسيا في المبيعات، وواصلت نجاحها الأدبي في إصدار الجزء الثاني بعنوان **(فوضى الحواس)** عام 1997م، والجزء الثالث بعنوان **(عابر سرير)** 2003م. بفارق خمس سنوات بين كل منها، وترجمت أعمالها إلى لغات عالمية عدّة» يُنظر: عبد اللطيف الأرناؤوط، مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، ص 10-11.

2- ملخص رواية ذاكرة الجسد:

رواية ذاكرة الجسد من تأليف "**أحلام مستغانمي**"، صدرت عام 1993م في بيروت، وحازت على جائزة نجيب محفوظ سنة 1998م. تدور أحداثها حول حياة مجاهد محارب اسمه «**خالد بن طوبال**» الذي لعب دور البطولة في الرواية «ذلك المجاهد المعطوب الذي كان أنا.. »، الذي فقد ذراعه إثر مواجهة له مع العدوّ الفرنسيّ أثناء الثّورة، فتم نقله إلى المشفى بتونس وهنا كانت الفاجعة، حيث كان الحل الأمثل للمحافظة على حياته قطع ذراعه «بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان... ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى»، ممّا أدى بالبطل المجاهد إلى النزوع لحياة الكآبة والوحدة وذلك نتيجة لابتعاده عن حياة الجبهة والدفاع عن الوطن، وفي خضم هذه الحالة النّفسية المؤلمة **لخالد بن طوبال** يأتي طبيبه لينصحه بإيجاد موهبة تبعده عن حالته تلك، وفي الوقت ذاته تسمح له بمزاولة حياته **بيد واحدة**. وهنا اختار الرسم كموهبة تساعده في السّير إلى الحياة القادمة، وقد كانت **الجسور المعلقة** في قسنطينة أولى رسماته، فقد نشأ وتربى في أحضان تلك المدينة الأثرية.

وأثناء استعداده للخروج من المشفى جاءه **سي الطاهر** ليودعه وليُحمله أمانة إلى أهله، ورقة فيها اسم ابنته **(حياة)** التي وُلدت منذ شهور إذ يكلفه بتسجيلها في دار البلدية، وبعد هذه الحادثة بأربع سنوات استشهد **سي الطاهر** في ساحة الفداء وقد كانت له **أم** و**زوجة** بولدين **حياة** صاحبة الستة سنوات و**ناصر** ذو العامين.

ملحق:

أمّا **خالد** فقد هاجر إلى فرنسا بعد الإستقلال لاستكمال حياته بعيدا عن النّظام الذي ساد البلاد وفي الوقث ذاته يراه مخالفا لمبادئه وقناعاته التي كان يحارب من أجلها. ومن الأسباب التي دفعت به إلى السّفر الشاعر "زياد الخليل" الذي تعرف عليه أثناء مزاولته منصب مشرف على دار النّشر «ألا تدرين أنّه كان سبب غير مباشر في مغادرته الجزائر»، فهذه الشخصية أحيت داخل خالد أحاسيساً ثورية كان قد نسيها أو دفنها مع ذراعه الذي فقده في تلك الفترة وكان سبباً رئيسياً في خيبة الأمل التي يعيشها.

ذاع صيته في فرنسا في باريس تحديدا إذ أصبح من أفضل الرسّامين كما أنّ العلامة التي على جسده ظلّت ملازمة له تسجل آلامه وفي الوقت ذاته تمثل انتماءه إلى زمن الثورة، فها هو يعرض لوحاته في إحدى المعارض منتظرا جمهوره المعجب به، وإذا بالقدر يزف له فتاتين ملامحهما جزائرية قسنطينية، وكانت إحداهما المحرك لتلك الأحاسيس الداخلية و**للذاكرة** تحديدا وكأنّه يعرفها منذ زمن بعيد، ودفع به فضوله ورغبته الداخلية إلى التساؤل حول ماهيتها فإذا بها تلك الطفلة التي كانت في يوم من الأيام تجلس على حجره تارة وتحبو بين قدميه تارة أخرى، كبرت وأصبحت امرأة جميلة إنّها هي **حياة** «أنت لست امرأة فقط، أنت وطن، فهل يهمك ما سيكتبه التاريخ يوما ما»، الاسم الذي قرر **خالد** أن يناديها به.

ومنذ ذلك الحين فقد أصبحت بينهما لقاءات وحكايات إذ كان يحكي لها عن أبيها البطل بمساوئه وحسناته، ولكن لم تتوقف العلاقة بينهما عند حد صديق

الأب الشّهيد وابنة الصّديق وإنّما تطورت العلاقة إلى حد الحب والعشق والهيام بالرغم من أنّها تصغره بخمسة وعشرين سنة، لكن رغم حبه لها لكنه يشعر بالخيبة لأنّه ليس متأكدا من إحساسها تجاهه أهو حب امرأة لرجل، أم أنّه شعور طمأنينة وراحة نفسية أم أنّها وجدت فيه الأب الذي حرمها منه الاستشهاد من أجل الوطن. ورغم هذا الارتياب الذي كان ينتابه إلاّ أنّه استمر في حبه لها، إلى أن جاءته دعوة من عمها **سي الشريف** ليحضر زفاف حبيبته فاختلط عليه الأمر بين الغضب وفقدان الأمل والخيبة، ومع ذلك فهو مجبر على حضور زفافها وهي تتزوج بأحد **القادة العسكريين**، المعروفين بالفساد واستغلال النّفوذ. فغضبه كان سببه أنّها ستُدنِس اسم أبيها الثّوري بهذا الزواج، وأيضا لأنّه فقدها قبل أن يرى حبهما طريقه.

حضر زفافها مُرغما وبعدها عاد إلى الغربة ليكمل وحدته وألمه الذي نشأ في داخله نتيجة لأسباب كثيرة وزواجها أحد آلامه، ولم يكن في حسبانه أنّه سيعود إلى ذلك الوطن رغما عنه «يذهلني اكتشافي.. ها أنا أصبحت إذن الابن الشّرعي لهذه المدينة التي جاءت بي مُكرها مرتين. مرة لأحضر عرسك.. ومرة لأدفن أخي»، إذ أنّ أخاه حسان مات «مات حسان، خطأ برصاصة خاطئة، على رصيف الحلم»، فها هو ذهب ولم يعد. لهذا السبب فُرض على خالد أن يعود من أجل زوجة أخيه وأبنائهما فلم يعد لديهم أحد سواه.

الملاحظ على الرواية أنّها ابتدأت بالزمن الحاضر أي مكان **خالد** في قسنطينة، ثم عادت بالأحداث إلى الوراء إذ تحدثت عن إقامة خالد في قسنطينة

وثم الأحداث التي وقعت له أثناء الثورة، أي خلال مواجهته للعدو. ثم واصلت سرد الأحداث إلى غاية عودته من فرنسا إلى قسنطينة حيث أقام مع زوجة أخيه **حسان** الذي توفي سنة 1988م. الرواية عموما تعبير عن أحداث الواقع الجزائري، أثناء فترتي الاستعمار والاستقلال.

3- ملخص رواية فوضى الحواس:

تُعتبر رواية **فوضى الحواس** الجزء الثاني من ثلاثية **أحلام مستغانمي** التي جمعت فيها بين الوعي الوطني والقومي، مجسدة كل ذلك في قالب خاص يكتسي طابعا عاطفيا، محاولا بسط المفاهيم التي تسيطر على الفرد العربي من منظور الروائية، مما انعكس في حياته على شكل فوضى لا استقرار فيها.

إذ نجده يتخبط بين الحب والكره والحقد وسوء الأوضاع في البلاد. فظاهر الرواية قصة حب قصيرة كتبتها البطلة بعد عامين من انقطاعها عن الكتابة، حيث البداية كانت من اقتنائها لدفتر أسود أعاد إليها شغف الكتابة، تقول: «منذ يومين فاجأتُ نفسي أعود إلى الكتابة. هكذا.. دون قرار مسبق، ودون أن يكون قد طرأ على حياتي أي حادث للذّات، يمكن أن يكون سببا في إثارة مزاجي الحبري. ربما لا شيء، عدا كوني اشتريت منذ أيام دفترا أغراني شكله بالكتابة... منذ اللحظة الأولى شعرت أن بيني وبين هذا الدفتر، ذبذبات ما، تعدُني بكتابة نص جميل. على هذا الورق الأبيض الأملس الذي تضمه مفاصل حديدية. ويغطيه غلاف أسود لامع، لم يكتب عليه أي شيء». وقد أفردت لشخصياتها صفات خاصة، كنماذج منتقاة تستحق أن تكون موضوعا للكتابة فالرجل ذا كلمات مختلفة متميزة تمثلت في "بدءا، طبعا، حتما، دوما، قطعا"، إذ توحي بأنّه صاحب القرارات القطعية، أمّا المرأة فهي متعلقة بالجمل الصبيانية والكلمات الواعدة ولو كانت كذبا، تقول السّاردة: «ربما تمنيت سرا لو كان هذا الرجل لي، إنّه على قياس صمتي ولغتي ومطابق لمزاج حزني»، وتجسد السّاردة دوراً استثنائياً حيث تنافس

بطلتها وتعطي صورة مختلفة لما هو متعارف عن شبه الحياد الذي يمارسه السّارد تجاه شخصياته.

إذ يظهر المبدع أضعف قدرة من الشّخصيات فيسعى إلى تنحيتها من أجل ملء الفراغ الذي يعيشه، فتلتقي السّاردة بالبطل عوضاً عن تلك المرأة، فبعد أن أكملت قصتها خرجت إلى الواقع محاولة محاكاة ما حدث في القصة وهي تختلق لنفسها أعذارا كي تبرر تصرفها، تقول: «كيف لي أن أخلف، أنا الكاتبة، موعدا كهذا. ألست أنا التي أردته.. وحددته. ولابد أن أكون هناك كي أختلق لهما أحاديث ومواعيد وخلافات، ولقاءات جميلة وخيبات، ومتعة ودهشة.. ونهايات! إنّه امتياز ينفرد به الروائي، متوهما أنّه يمتلك العالم بوكالة. فيعبث بأقدار كائنات حبرية، قبل أن يغلق دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط لا مرئية، أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة.. يدُ القدر!». فالصدفة التي جمعتها مع الرجل في قاعة السينما أدخلتها في عالم غير ذلك الذي كانت تتوقعه، وجعلها تعيش لحظات ارتباك وتأثر بلغته القطعية التي تمثلت في كلمات: «قطعا وحتما..»، وفي هذه الأثناء يتداخل الخيال مع الواقع، حيث أنّها تحسب هذا الرجل هو بطل قصتها وذلك من شدة شغفها به، تقول: «كلمته الفريدة شدتني، وسمرتني في مكاني. وقد لفظها وكأنّه يلفظ كلمة السّر التي لا يعرفها سوانا. ألقى بها في وجهي وكأنّه يرمي إليّ ببطاقة تعريفه، بنبرة موجزة فيها شيء من الاستفزاز المهذب.. أو السّخرية المستترة. ولم يضف شيئا إليها. هل صمت كي يقنعني بحجة قاطعة، بأنّه رجل اللغة القاطعة؟ مذ تلك اللحظة لم يعد بإمكاني أن أركز على شيء مما يحدث من حولي..». تذهب فيما بعد إلى مقهى الموعد وهو

المكان الذي يلتقي فيه بطلا قصتها الذي حددته لهما، وهناك تلتقي برجلين، أحدهما يرتدي الأسود والآخر بزي أبيض. تقول: «وفي زاويته اليمنى رجل بقميص أبيض بدون ربطة عنق، منهمك في الكتابة. أمامه أوراق.. وجرائد.. وكثير من أعقاب السّجائر»، ولكن الصّدفة تجمعها بالرجل ذي اللباس الأسود الذي تجعل من عطره وكلماته المختصرة دليلا على أنّه الشّخصية التي تبحث عنها، تقول: «احساس غامض انتابني وهو يقترب مني، ويمدني بذلك الصحن الصغير، عطره الذي اخترق حواسي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما، عندما اقترب ذلك الرجل مني ممسكا ولاعة، فانتابني مزيج من الخوف والاندهاش»، وهنا تبدأ قصة حبهما، لتصل إلى حد خيانتها لزوجها العسكريّ، وتستمر الأحداث والتّحولات والمغامرات، لكنها تكتشف من بعض المواقف أنّ هذا الرجل غامض، حيث حاولت مرارا وتكرارا اكتشاف هويته، تقول: «من أنت؟

- ضحك.. أجاب:
- أنا قارئ جيد..
- لا أفهم.

لنقل إنني قرأتك جيدا، قرأتك دائما، وإنني أعرف عنك ما يكفي لإدهاشك. أنا ذكرى أخرى لك.. أعرف عنك ما نسيت...»، في نهاية المطاف اكتشفت أنّه تقمص شخصية «**خالد بن طوبال**» بطل رواية «**ذاكرة الجسد**»، الذي يجمع بينهما التّشوه الذي طال جسديهما. إلى أن تكتشف في الأخير أنّ هذا الرجل الذي

أحبته ليس هو الذي جلس بجانبها وإنّما صاحب الزي الأبيض، في حين الذي أحبته ما هو إلاّ صديقه كان مقيما في بيته واستخدم عطره.

فقررت البطلة بعد ذلك أن تبحث عنه مرة أخرى في مقهى الموعد، ولكنها لم تجد سوى صورة له في جريدة تحمل خبر وفاته، حيث تقول: «وإذا بي ألمح في الصورة الأولى من تلك الجريدة التي كان يرفعها، صورة كبيرة، أعرف تماما ملامح صاحبها وفوقها كلمتان بالفرنسية مكتوبتان بخط أسود كبير... ADIEU ABDELHAK أيكفي أن تضاف كلمة «وداعا» إلى أي اسم.. ليثير فيك كل هذا الألم؟ إنه عبد الحق إذن.. الرجل الذي كان يجلس بقميص وبنطلون أبيض على هذه الطاولة نفسها»، وكان هذا الخبر يعتبر آخر فصل في قصة حبها الموهومة. لتعود بعد ذلك إلى حياتها الزوجية محاولة التّأقلم من جديد، تقول: «كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة، وأعطي إشعارا لمن حولي بذلك. أن أتقاسم معهم حياتهم العادية، بمشاغلها وتفاهاتها اليومية، بأحاديثها وضجرها.. بأفراحها وحزنها ومخاطرها، أن أعود أخيرا امرأة طبيعية بعائلة وبيت».

4- ملخص رواية عابر سرير:

تنطلق الرواية من مظاهرة، إذ يُمكن أن نعتبرها مركز الحكاية، أين أُصيب الصحفيّ المصور المكلف بتغطية مظاهرات أكتوبر 1988، ممّا أدى إلى شلل في ذراعه. ونظرا للظروف التي كانت تعاني منها البلاد اضطر الصُحفيون إلى تبني أسماء غيروا بها هويتهم من أجل التّضليل وحماية أنفسهم، لذلك تبنى الصحفي اسم "**خالد بن طوبال**" الذي استقى اسمه من رواية أُهديت له أيام نقاهته بالمستشفى. يقول: «لا أدري كيف أوصلني التّفكير إلى ذلك الكائن الحبري الذي انتحلت اسمه صحافيا لعدة سنوات. وكنت أوقع مقالاتي محتميا به، من رصاص القتلة المتربص بكل قلم، واثقا بأنّ هذا الرجل لم يوجد يوما في الحياة، كما زعمت مؤلفة تلك الرواية»، بعدها يتم استدعاؤه إلى باريس لتكريمه بسبب صورة نالت الاستحسان ليحوز بها جائزة ذلك العام، حيث يقول: «حصلت على جائزة العام لأحسن صورة صحفية في مسابقة «فيزا الصّورة» في فرنسا»، وأثناء رحلته صادفه معرض لوحات فنية تشكيلية تُجسد جسور قسنطينة لفنان يدعى «**زيان**»، يقول: «رحت أتجول في ذلك المعرض، عندما استوقفت نظري عدة لوحات معروضة تمثل جميعها جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النّهار بجذابية تكرار مربك في التّشابه. كل ثلاث أو أربع منها للجسر نفسه...

- إنّي مهتم بهذه اللّوحات، أتمنى لوأعرف شيئا عن صاحبها.
- ردت السّيدة بحماس: إنّها لزيان، أحد كبار الرسّامين الجزائريين.»

وفي الوقت ذاته التقى «**بفرنسواز**» من أجل معرفة الحقيقة، لذلك اتخذ عدة ذرائع ليكشف الأشخاص الواقعيين الذين اتخذوا أدوارا في الرواية، عن طريق جمع دلائل وروابط تجمع بين **حياة** و**ناصر** و**زيان** و**فرنسواز**، ليصل في النّهاية إلى ما كان يعتقده، من أنّ أولئك الأشخاص موجودين فعلا في الواقع لا في خيال الروائية فقط، لكن يحصل ما لم يكن في الحسبان حيث يتلقى نبأ وفاة **زيان**، ويصبح مسؤولا عن نقل جثمانه إلى أرض الوطن.

5- التّعريف بالناقد "جيرار جنيت" Gerard Genette:

جيرار جنيت ناقد ومنظر أدبي فرنسي، صاحب منجز نقدي ضخم وهو أحد أبرز الذين كتبوا في نظرية الأجناس الأدبية وبخاصة السردية منها، ويعد من الأسماء البارزة في تاريخ التنظير الأدبي المعاصر والممارسة الشعرية، ويعتبر من أعلام النقد الغربي المعاصر، فقد ساهم في تأسيس الدراسات السردية وتطويرها هو أستاذ مبرز في الأداب وقد عدّ من أهم أهم أسماء النقد الجديد في فرنسا خلال فترة الستينات والسبعينات وهو أحد أهم المساهمين في التّحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية، عمل أستاذا للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس، ومن أهم أعماله:

- عودة إلى خطاب الحكاية Nouveau Discours Du Récit.
- مدخل إلى جامع النّص Introduction à L'architexte.
- أطراس Palimpseste.
- الخيال والإلقاء Fiction et Diction
- إمائيات Mimologique .
- عتبات .Seuils
- أشكال 1 1 Figures.
- أشكال2 Figures
- أشكال3 3 Figures.
- أشكال 4 4 Figures.

ملحـق:

- **أشكال 5 5 Figures.**
- **العمل الفنيّ L'oeuvre de L'art.**

6- التعريف بشخصية "جوليان ألجيرداس غريماس" Julian Algerads Greimas:

ولد في تولا (روسيا) من أبوين لتوانيين (1917-1992)، وتوفي في باريس، درس الحقوق في لتوانيا، ومن مؤلفاته:

- الدلالة البنيوية.
- من المعنى المجلد الأول (1980).
- من المعنى المجلد الثاني (1983).
- السيميائية والعلوم الاجتماعية (1986).
- السيميائية القاموس المنطقي لنظرية اللغة مجلدان (1986) بالمشاركة مع جوزيف كورتيس

مصادر البحث ومراجعه

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، لبنان، ط 05، 2015.

2- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط4، نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، لبنان، 2015.

3- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ط4، نوفل دمغة الناشر هاشيت أنطوان، لبنان، 2015.

المراجع:

أ- **المعاجم:**

4- ابن منظور أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الإصدار، بيروت، المجلد السّابع، ط.01

5- أبي الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، دار الجبل، بيروت، المجلد الثالث.

6- أحمد بن فارس أبي الحسين بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد الثالث، ط01، .1991

7- جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، .2003

8- الدكتور محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي _ عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لنوجمان، مصر، ط 3، 2003.

9- دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 1428هـ _2008م.

10- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصّحاح، دار الجيل، بيروت، 1407هـ- 1987.

11- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – انجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، دط، فيفري 2000.

12- فيروز أبادي، قاموس المحيط، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمان الرعشلي، ط02 دار إحياء التراث العربي ومؤسسة تاريخ العربي، لبنان، ج 01، 2000.

13- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ- 2010م.

14- محمد باشا، الكافي معجم عربي حديث، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، 1992.

15- محمد عنان، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، مصر، ط03، 2003م.

16- معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جوهورية مصر العربية، مجمع اللغة العربية، ط04، 1425هـ- 2004م.

17- المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط31، 1991.

ب- مراجع باللغة العربية:

18- إبراهيم الكيلاني، رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس، سوريا، ط1، د ت.

19- إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، .2011

20- آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السّيميائي للرواية العربية، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، ط1، 1433-2012م.

21- أنور المرتجي، سيميائية النّص الأدبي (سلسلة البحث السيميائي)، افريقيا الشرق، دط،.1987

22- باديس فوغالي، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء، منشورات دار الحضارة، دط، دت.

23- تقي الدّين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، الجزء الأوّل، المعروف بالخطط المقريزية، مكتبة الآداب، دت.

24- حليمة وازيدي، سيميائيات السرد الروائي (من السرد إلى الأهواء)، منشورات القلم المغربي، دار القروين الدار البيضاء، ط1، .2017

25- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003.

26- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دط، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، 2007.

27- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، دط، 2006.

28- رزان محمد إبراهيم، خطاب النّهضة والتّقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1993.

29- سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية -الإشهار والتمثلات الثقافية-، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2006.

30- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط02، 1994.

31- السّعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي _ دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

32- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

33- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1997م.

34- سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي (النّص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1989.

35- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

36- سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النقد المغاربي، تحقيق: محمد القاضي، ط01، دار سحر للنشر، تونس 2009م.

37- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ط01، 1985.

38- سوسن البياتي، عتبات الكتابة- بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية- ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014م - 1435هـ.

39- صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1418،1هـ-1997م.

40- عباس أرحيلة، مقدمة الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، الفصل الثاني، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2003.

41- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429 ط1، هـ- 2008م.

42- عبد العالي بوطيب، مستويات تحليل الص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، ط01، 1999.

43- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، المغرب، ط1، 1996.

44- عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي _ دراسة نظرية وتطبيقية _، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007.

45- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، .2013

46- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنوية إلى التّشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، .1985

47- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2009.

48- عبد المالك مرتاض، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، .1993

49- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية – التركيب – الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط01، 2002./1423

50- عبد المجيد نوسي، التّحليل السّيميائي للخطاب الروائي _البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة_، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، دط، دت.

51- عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سيميائية النّص السّردي، آفاق جديدة 1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، دط، .2007

52- عزيز شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط01، .1993

53- علي القاسمي، النور والعتمة – إشكالية الحريّة في الأدب العربي-، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، .2009

54- علي القاسمي، النور والعتمة، إشكالية الحريّة في الأدب العربي، دار الثقافة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، .2009

55- علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط01، .2010

56- فهد حسن، المكان في الرواية البحرينية، ، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط01، .2009

57- لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية – "دفتر التدوين" لجمال الغيطاني (أنموذجا)-، ط1، دار التنوير، الجزائر،.2013

58- مالك حداد، الأصفار تدور في فراغ، تر: أحمد مندور، ط1، دار الألمعية، الجزائر، .2012

59- مالك حداد، سأهبك غزالة، تر: صالح قرمادي، دط، الدار التونسية للنشر، 1968.

60- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م) – بحث في سمات الأداء الشفهي"علم التجويد"-، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، دت.

61- محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي -، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، .1991

62- محمد النّاصر العجيمي، في الخطاب السّردي: نظرية غريماس، الدار العربية للكتب، تونس، .1991

63- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، مصر 2008

64- محمد داود، فوزية بن جليد، كريستين ديتريز، الكتابة النسوية – التلقي، الخطاب والتمثلات -، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الإجتماعية والثقافية.

65- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط.1

66- محمد عويس، العنوان في الأدب العربي – النشأة والتطوّر-، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، .1988

67- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري _ استراتيجية التناص _ المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 03، .1992

68- محمد مفتاح، دينامية النص _ تنظير وإيجاز _، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط02، .1990

69- محمود جابر عباس، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النّقد، ج 64، نادي جدة الأدبي، شوال 1423، ج 46، م 12.

70- مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، رقم 71، سلسلة بحوث ودراسات 22، ط1، 2003.

71- منذر عياش، الكتابة الثانية _ فاتحة المتعة_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، .1998

72- منقور عبد الجليل، علم الدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001.

73- منى الشرافي تيم، الجسد في مرايا الذاكرة _ الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي_، منشورات ضفاف، دار الأمان الرباط، ط1، 1436هـ-2015م.

74- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

75- نادية بوشفرة، مباحث في السّيميائية السّردية، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2008.

76- ناصر شاكر الأسدي، التّحليل السيميائي للخطاب _ قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع_، ، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط01، 2009.

77- نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

78- يوسف الإدريسي، عتبات النّص - في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1436هـ-2015م.

79- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 2009.

ج- مراجع مُترجمة:

80- آن إينو وآخرون، السيميائية _ الأصول، القواعد، والتاريخ _، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدّين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013.

81- برنار فاليت، النّص الروائي – تقنيات ومناهج-، تر: رشيد بن حدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، .1999

82- ج. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم – علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، .2003

83- جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرينن تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، .1993

84- جميل الحمداوي، بناء المعنى السيميائي في النّصوص والخطابات. (نقلا عن: بيير غير، السيمياء، تر: أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، لبنان، باريس، ط1، 9651م).

85- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، .2007

86- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، بولاق، مصر، ط02، 1997م.

87- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.

88- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النّص، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

89- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د. طلال وهبة، مر: د.ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط01، تشرين الأول (أكتوبر) .2008

90- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي _ الشّعرية المعاصرة _، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 1995

د- المجلات:

91- جمال كديك، السيميائيات السردية بين النّمط السردي والنوع الأدبي، أعمال ملتقى السيميائية و النص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، يومي: 17/15 ماي، .1995

92- سعيد بنكراد، الصّورة الإشهارية – المرجعية والجمالية والمدلول الايديولوجي–، ع (112، 113)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، .2000

93- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج الجزائر، .2006

94- عبد العالي بوطيب، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، المغرب، العدد55، .1997

95- التّحليل السيميائي للقصة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 267، ، الكويت، مارس .1999

96- جليلة الطريطر، في شعرية الفاتحة النّصية – حنا مينه نموذجا-، ثلاثية بقايا صور، المستنقع، القطاف، مجلة "علامات في النّقد"، المجلد السابع، الجزء التاسع والعشرون، سبتمبر 1998، النادي الثقافي، المملكة العربية السعودية.

98- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج25، ع23، جانفي- مارس، 1997.

99- الدكتور سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الرابع عشر، 1392هـ.ش/2013م.

100- سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية _ غريماس نموذجا_، المجلد الأول، مجلة سمات، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، العدد الأول، ماي .2013

101- سعيد بوعيطة، المرجعية المعرفية للسيميائيات السّردية _جريماس نموذجا_، مجلة سمات، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، المجلد الأول، العدد الأول، ماي 2013.

102- طارق عابدين إبراهيم، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، ع1، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، .2012

103- عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة السعودية، 1991.

104- عبد الواحد بي ياسر، الخطاب المقدماتي، علامات، ج 47، م 12، جدة، محرم 1424هـ- مارس 2003م.

105- محمد بوعزة، من النّص إلى العنوان، علامات في النقد، النادي الأدبي جدة، مج 14، ع53.

106- محمد ساري، نظرية السّرد الحديثة، مجلة السّرديات، جامعة منتوري قسنطينة، العدد01، جانفي 2004.

هـ- الأطروحات:

107- أحمد أمين بوضياف، استراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي _"مدينة الرياح" لموسى ولد بنو نموذجا_، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغات، شعبة الأدب المغاربي الحديث، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006-2007.

108- خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، مخطوط دكتوراه (تخصص أدب جزائري)، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

109- رشيد بن مالك، السّيميائية بين النّظرية والتّطبيق، مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان، الجزائر، 1994 - 1995.

110- فرج عبد الحبيب مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النّص الموازي)، إشراف عادل الأسطة، (مخطوط ماجستير)، جامعة القدس، فلسطين.

111- محمد بودالي، اشتغال النّموذج العاملي في رواية "تلك المحبة" للحبيب السّايح، مخطوط ماجستير، كلية الآداب والفنون قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2015/.2016

112- هيام عبد الكريم عبد المجيد علي، دور السّيميائية اللغوية في تأويل النّصوص الشعرية "شعر البردوني نموذجا"، (مخطوط) ماجستير، جامعة الأردن، أيار 2001.

د- المواقع الالكترونية:

https://ar.wikipedia.org/wiki

http// www.mosteghanemi.net/oeuvres.asp

http ://www.odabasham.net /show.php?sid=39038:/

http://romansy.ucoz.com/index/0-54.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة.....أ- ز

فصل تمهيدي: مفاهيم إجرائية.

السّرد.....08

الخطاب.....13

الخطاب السّردي.....17

السّيميائية.....18

السّيميائية السّردية.....26

الفصل الأول: العتبات النّصية والملامح التناصية في الثلاثية.

دور العتبات النّصية التّواصلي في توجيه القراءة.....36

العتبات الخارجية للنّص.....40

عتبة الغلاف في ثلاثية أحلام مستغانمي.....40

العنوان.....46

مقاربة سيميائية لعتبة العنوان" في الثلاثية.....48

مساءلة مفتاح القراءة "العنوان.....49

ذاكرة الجسد.....51

فوضى الحواس.....59

عابر سرير.....70

الوظيفة الاستراتيجية لموقع العنوان على صفحة الغلاف.....74

دراسة سيميائية لفسيفساء اللّوحة الفنية على الغلاف الخارجي.....76

مقاربة دلالية للوحة الفنية على غلاف ذاكرة الجسد.....82

مقاربة دلالية للوحة الفنية على غلاف فوضى الحواس.....89

مقاربة دلالية للوحة الفنية على غلاف عابر سرير.....96

اسم الكاتب.....102

المؤشر الأجناسي.....107

بيانات النّشر.....112

العتبات الداخلية للنّص.....117

قراءة سيميائية لعتبة العناوين الداخلية في الثلاثية.....117

المقدمة.....119

تحليل سيميائي لمقدمة ذاكرة الجسد.....121

فهرس المحتويات:

الإهداء.....127

تحليل سيميائي لإهداء ذاكرة الجسد.....130

تحليل سيميائي لإهداء فوضى الحواس.....132

تحليل سيميائي لإهداء عابر سرير.....136

التّصدير.....137

الملامح التّناصية في ثلاثية أحلام مستغانمي.....145

مفهوم التّناص.....147

عند الغرب.....147

عند العرب.....148

خلاصة.....165

الفصل الثاني: دينامية النّموذج العاملي.

أهم الروافد التي استند عليها غريماس في بناء نموذه العاملي.....168

النّموذج العاملي/الإجراء والنّسق.....183

النّموذج العاملي من حيث هو نسق.....185

الذات/الموضوع.....185

المرسل/المرسل إليه.....188

المساعد/المعارض.....191

النّموذج العاملي من حيث هو إجراء.....195

الخطاطة السّردية.....196

التّحريك.....198

الأهلية 201

الإنجاز.....202

الجزاء.....205

البرنامج السّردي.....207

البرنامج السّردي العادي البسيط.....211

البرنامج السّردي المركب.....211

المربع السّيميائي.....221

التّمظهر السّطحي والعميق في رواية ذاكرة الجسد

تقطيع النّص الروائي.....214

تقطيع النّص بحسب العنصر الكتابي.....215

تقطيع النّص حسب الزمكانية.....219

تقيطع النّص حسب الزمن.....219

تقطيع النّص حسب المكان.....221

التقطيع بحسب التّشاكل الدّلالي.....225

دينامية البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....231

المستوى العميق.....231

المربع السّيميائي.....231

تسريد المربع السّيميائي.....236

المستوى السّطحي (المكون السّردي).....241

البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....241

الفئة العاملية ذات/موضوع.....242

الفئة العاملية مرسل/مرسل إليه.....250

الفئة العاملية مساعد/معارض.....257

التّحريك.....261

الأهلية.....263

الإنجاز.....265

الجزاء.....269

التّمظهر السّطحي والعميق في رواية فوضى الحواس.

تقطيع النّص الروائي.....271

تقطيع النّص بحسب العنصر الكتابي.....271

تقيطع النّص حسب الزمن.....274

تقطيع النّص حسب المكان.....278

التّقطيع بحسب التّشاكل الدّلالي.....283

دينامية البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....291

المستوى العميق.....291

المربع السّيميائي.....291

تسريد المربع السّيميائي.....293

المستوى السّطحي (المكون السّردي).....294

البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....294

الفئة العاملية ذات/موضوع.....295

الفئة العاملية مرسل/مرسل إليه.....299

الفئة العاملية مساعد/معارض.....303

التّحريك.....306

الأهلية.....307
الإنجاز.....309

التّمظهر السّطحي والعميق في رواية عابر سرير.

تقطيع النّص الروائي.....309
تقطيع النّص بحسب العنصر الكتابي.....315
تقيطع النّص حسب الزمن.....320
تقطيع النّص حسب المكان.....324
التقطيع بحسب التّشاكل الدّلالي.....326
دينامية البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....331
المستوى العميق.....331
المربع السّيميائي.....331
تسريد المربع السّيميائي.....333
المستوى السّطحي (المكون السّردي).....334
البناء العاملي في رواية ذاكرة الجسد.....334
الفئة العاملية ذات/موضوع.....334
الفئة العاملية مرسل/مرسل إليه.....342

الفئة العاملية مساعد/معارض.....347

التّحريك.....350

الأهلية.....351

الإنجاز.....353

الجزاء.....356

خلاصة.....357

خاتمة.

ملحق.

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس المحتويات.

ملخص

ملخـــــــص

ملخص:

نُقدم من خلال هذه الورقات البحثية الموسومة بعنوان: "**سيميائية الخطاب السّردي في ثلاثية أحلام مستغانمي**" دراسة سيميائية تحليلية لمجموع العتبات النّصية التي قدّمها **جيرار جنيت**، بالإضافة إلى دراستنا للنّموذج الغريماسي، حيث جعلنا المحاور على الشّكل التّالي: مدخل قمنا من خلاله بتعريف لأهم المصطلحات المُنطوية تحت باب العنوان الرئيسي للمذكرة ، في حين الفصل الأوّل فقد فصّلنا في العتبات الواردة على الغلاف الخارجي للثلاثيةالممثلة في: العنوان، اسم المؤلف، اللوحة الفنية، دار النّشر، المقدمة، الإهداء، التّصدير، العناوين الداخلية، وغيرها قد استنبطنا مجموعة من الدلالات العميقة التي يمكن عدّها بمثابة رسائل مبثوثة بين ثنايا تلك النّصوص المُصغرة، حيث أننا وجدناها ذات علاقة متكاملة مع المضمون الداخلي المُوزع بين دفتي الروايات، فقد شكلت المفاتيح الأولى التي تمنح القارئ فرصة الولوج إلى مغاليق النّص وبناه العميقة، كما يمكن اعتبارها الخطوط العريضة التي تجذب القارئ للبحث في خبايا تلك النّصوص، والروائية **أحلام مستغانمي** تَعمد دائما من خلال أعمالها توظيف نصوص موازية مستفزة ذات دلالات عالية ولها معاني هامة، فمثلا في اللوحة الفنية التي جسدتها على الغلاف الخارجي لرواية ذاكرة الجسد نجد أنّ الجسد المعطوب قد وجد البديل المُتمثل في اللوحات الفنية. وفي هذا الصّددیمكن القول أننا توصلنا إلى رسائل أو دلالات ضمنية تخدم النّص وتُعبِّر عنه بشكل مُشفر ومُختصر، أمّا في الفصل الثّاني فقد حاولنا دراسة متن الثلاثية من خلال مستوييه

ملخص:

السّطحي والعميق اللّذين تطرق إليهما **غريماس** حيث تمكنا من خلالهما الوصول إلى مجموعة من التيمات الأساسية التي حاولت أحلام مستغانمي التّطرق إليها بطريقة فنية تسمح من خلالها للقارئ بالاطلاع على ما كان سائدا في تلك الفترات التي ألفت فيها تلك الثلاثية، حيث لامست تيمة الوطن بكل أوضاعه السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية وحتى الأمنية، فهذه الأخيرة شهدت في تلك الفترة تذبذبا زرع في قلوب الشعب الجزائري الخوف والرعب مما أدى بهم إن لم يكن بأغلبم إلى التخلي عن الوطن وفكرة الوطن، فقد أصبحت الحرية تُمثل مغادرة أرض الوطن إلى أرض المُحتل الذي أصبح يكفل لهم حرياتهم بعدما كان هو سجانهم، أما البقاء في الوطن في تلك الفترة أضحى موتا محتما على أيادي أبناء الوطن الواحد. وفي الأخير ختمنا بحثنا بأهم النتائج المُتوصل إليها.

Sommaire:

A travers ces travaux de recherche tagués avec le titre : « La sémiotique du discours narratif dans le roman algérien contemporain, la trilogie d'Ahlam Mosteghanemi comme modèle », nous présentons une étude sémiotique analytique des seuils textuels présentée par Gérard Genette, en complément de notre étude de le modèle grimacé, où nous avons fait les axes sous la forme suivante : une introduction que nous avons faite à partir de laquelle il a défini les termes les plus importants impliqués sous le titre principal du mémorandum, tandis que le premier chapitre a détaillé les

seuils sur la couverture extérieure de la trilogie représentés dans : titre, nom de l'auteur, œuvre d'art, maison d'édition, introduction, dédicace, exportation, adresses internes, etc. Parmi les connotations profondes qui peuvent être considérées comme des messages transmis entre les plis de ces mini-textes, tels que nous ont une relation intégrée avec le contenu interne réparti entre les deux couvertures des romans.Attire le lecteur à rechercher les secrets de ces textes, et la romancière Ahlam Mosteghanemi emploie toujours délibérément des textes parallèles et provocateurs à travers ses œuvres. Il n'est pas élevé et a des significations importantes.Par exemple, dans la peinture artistique que j'ai incarnée sur la couverture extérieure du Roman Mémoire du corps, nous constatons que le corps endommagé a trouvé l'alternative représentée dans les peintures. À cet égard, on peut dire que nous avons atteint des messages ou des connotations implicites qui servent le texte et l'expriment sous une forme cryptée et abrégée. Dans le deuxième chapitre, nous avons essayé d'étudier le texte de la trilogie à travers sa surface et sa profondeur. niveaux que Grimas a abordés, à travers lesquels nous avons pu atteindre un groupe de thèmes de base qui essayaient de rêver Mosteghanemi l'a abordé d'une manière artistique qui permet

au lecteur de voir ce qui prévalait dans les périodes où cette trilogie a été composée, car il touché le thème de la patrie avec toutes ses conditions politiques, sociales, culturelles, religieuses et même sécuritaires, cette dernière a été témoin à cette époque de fluctuations qui ont semé la peur et la terreur dans le cœur du peuple algérien qui l'a conduit, sinon majoritairement, à abandonner la patrie et l'idée de la patrie, alors la liberté en est venue à représenter l'abandon de la patrie à la terre de l'occupant, qui a garanti leurs libertés après avoir été leur geôlier. une mort inévitable aux mains des fils d'une seule patrie. Enfin, nous avons conclu notre recherche avec les résultats les plus importants.