

الفصل الثاني

التأنيدي

بعد أن سجلنا وقفة مركزة في الفصل الأول، والتي خصصناها لشرح منهج البحث المعتمد، سنحاول في هذا الفصل الثاني الوقوف لدى نصوص الثلاثية، بشيء من الوصف والتحليل متحررين في ذلك تلك النقلة التي ستكون هذه الثلاثية قد حققتها، خصوصا على صعيد التنوع والتعدد في الأشكال أو المضامين، لأن ذلك سيكون ملمحا أساسيا يعكس جدة واضحة في هذه النصوص، متبعين إثر ذلك واقعها الشكلي، ومدى التكامل والانسجام بين هذه الحلقات الثلاثة ابتداءً بـ "ذاكرة الجسد" مرورا بـ: "فوضى الحواس"، انتهاءً بـ: "عابر سرير".

ننتقل بعدها إلى الجانب الدلالي، ليكون الختام في هذا الفصل مع تلك السياقات التي تجاوزت معها الثلاثية، والتي ستكون بكيفية أو بأخرى عاملا هاما سيكون سببا وراء ملامح التجديد التي جاءت بها الثلاثية.

على أن هذه الوقفة لدى نصوص الثلاثية، التي جاءت عقب التقديم للمنهج، ستجعلنا، نحسم الأمر في جملة من القضايا، التي لن نضطر بعد إلى الرجوع وإعادة توضيحها. يضاف إلى ذلك تحقق فهم عميق لتلك النقلة -إن وجدت- التي تكون أجزاء هذه الثلاثية قد حققتها، والتي من خلالها ستحقق ملامح جديدة لنصوص ثلاثية تكون قادرة على الاستجابة لتطبيقات «الحوارية» من خلال التعدد والتنوع بصورة مبدئية. خصوصا وأنا سنضطر إلى عقد مقارنات نصية بين الحين والآخر. لإظهار مواطن الجدة والتقليد، ليكون بذلك هذا النص أكثر تأهيلا بأن يدرس وفق مبدأ الحوارية.

وإذا كان النص كما يرى تودوروف: "هو الواقع الفوري المباشر « واقع الفكر والخبرة» حيث يستطيع الفكر وهذه الحقول جميعا أن تشكل نفسها بصورة حصرية، فحيث لا يوجد نص ليس هناك موضوع للاستعلام والمساءلة والفكر" (1). وإذا كان النص يستلزم هذه التبعات، فإنه بالضرورة سيعكس قوته، وعمقه وهو ما سنحاول بحثه فيما يلي:

(1) - تودوروف، تيرفيتان: ميخائيل باختين ومبدأ الحوارية. مرجع سابق، ص 45، 46

1- البنية الشكلية:

1-1 البنية الزمانية:

ترى سيزا قاسم أن الزمن: "يمثل عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القصص. فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً-إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القصص أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"¹. ولأننا تناولنا الزمن على اعتباره من الأبعاد الشكلية فإن ذلك لن يتوقف بالزمن لدى حدود هذه الشكلية السطحية بل ستنجم عنه أبعاد أخرى، حيث يرى جوت شوك: "أن التكرار يحدث أغلب ما يحدث في تلك الفنون المسماة بالزمانية، كالأدب والموسيقى"⁽²⁾، على أن الأدب لن يأخذ بعد الزمن فقط. ومنه فإن أهميته ستتجلى في تلك العناصر الإضافية التي تحدث تلقائياً بتأثير عامل الزمن حيث تقول سيزا قاسم: "لأن الزمن محوري، وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محرّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث"⁽³⁾.

بينما يرى جيدي موبسان: "أن النقلات الزمانية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة"⁽⁴⁾. ومع ذلك فإن تشكل الزمن ومن ثمة المكان يختلف بين واقعه في الرواية القديمة، ونظيرتها الحديثة: "لقد تعاملت الرواية الكلاسيكية مع الزمان والمكان بمفهومي الاستمرارية والتقطيع فالزمن فيها مستمر. بمتواليّة تعاقبية ضمن سياق أفقي واضح، بينما تظهر المكان فيها بتقاطعات عمودية. أما الرواية الحديثة فقد دأبت على تغيير أو تقطيع الزمان أسوةً بالمكان، فبدأ كلاهما متداخلاً مع الآخر لا يستقر على نمط ثابت"⁽⁵⁾.

وعليه ستتشكل بنية الزمن التي تأخذ أهمية كبرى داخل ثلاثية أحلام مستغانمي من خلال صورتين كما سنوضح:

(1)- قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 26.

(2)- نقلا عن: ستول نيبتر، جيروم. النقد الفني. ت. فؤاد زكرياء. ط 1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006 ص 356.

(3)- قاسم، سيزا أحمد، مرجع سابق ص 27.

(4)- مرجع نفسه، ص 27.

(5)- كاصد، سلمان: عالم النص: دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي، الأردن، 2003. ص 128.

أ- التشكل الكلي لبنية الزمن في الثلاثية:

نريد بهذا التشكل الكلي، تلك البنية الكبرى التي تحكم جميع حركات السرد وتضفي عليها تغيرات مختلفة بعد كل نص من نصوص الثلاثية الثلاث، تماشياً مع ظروف كل فترة حسب مقتضيات ذلك النص، مشكلة في النهاية ثلاث بنيات كبرى. وهو ما سنتناوله في هذه الأقسام:

1- زمن ما قبل الأزمة:

هذا الزمن سيمثله النص الأول للثلاثية «ذاكرة الجسد»، حيث تضعنا الكاتبة من خلال زمن استرجاعي، كانت بدايته من قول الراوي: "وأكتشف أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن أن غدا سيكون أول نوفمبر، فهل يمكن لي إلا اختيار تاريخ كهذا لأبدأ به هذا الكتاب؟ غدا ستكون قد مرت أربع وثلاثون سنة على انطلاق الرصاصة الأولى للحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء"⁽¹⁾. على أن السنة التي تنطلق منها هذه الأحداث الفعلية هي سنة 1988م.

ولأن فعل السرد سيبدأ بفاعلية الكتابة: "هاهي الكلمات التي حرمت منها، عارياً كما أردتها ... تراني أعى في هذه اللحظة فقط أنني استبدلت بفرشاة سكيننا؟ وأن الكتابة إليك قاتلة"⁽²⁾.

وبامتزاج هذه الفاعلية مع تلك الإسترجاعات «فلاش باك» نعود سنوات طويلة إلى الخلف حيث لم يكن عمر البطل يتعدى ستة عشرة سنة، حين واجه السجن: "في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي الأول مع سي طاهر...، الذي ربما كان يشفق سرا على سنواتي الستة عشرة، على طفولتي المبتورة،"...، كان ذلك إثر مظاهرات 8 ماي 1945"⁽³⁾.

إنما يكمن الفرق في تفاوت الأهمية بين فترة وأخرى، فبينما تعرض بالإشارة لفترات بعينها، تكون الكاتبة قد استغرقت على مدى فصول بكاملها حين تعرضت لفترات أخرى.

لقد كان عنصر التاريخ مفجراً لوعي البطل، وقد شكل انضمامه إلى الثورة هذا الجانب "بدأت وقتها فقط أتحوّل على يد الثورة إلى رجل"⁽⁴⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 24.

(2) - المصدر نفسه، ص 10.

(3) - المصدر نفسه، ص 30.

(4) - المصدر نفسه، ص 35.

وتحدث للبطل نكسة في حياته تمثلت في فقد ذراعه في أحد المعارك أثناء الثورة: " 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، لاستحالة استئصال الرصاصتين"⁽¹⁾.

وكان على إثر هذه الحادثة أن انفجرت موهبة البطل في الرسم، بعد أن طلب منه طبيبه في تونس أن يرسم، وما هي إلا سنوات حتى أصبح هذا الرجل رساما يقدم معارضه في باريس، يقول البطل مخاطبا مُلمهته: " كان يوم لقائنا يوما للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول. ليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا بقاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم"⁽²⁾.

وبظهور هذا اللقاء بين الرسام البطل، وملهمته التي تأخذ هي الأخرى دورا بطوليا مناصفة معه وإن كان من الدرجة الثانية، وعن هذا اللقاء سيبدأ تعرفنا على ملامح « زمن ما قبل الأزمة» الذي تمهد به الكاتبة لأزمة لاحقة.

البطل خالد، يرى أن معرضا للرسم سيكون عديم الجدوى، طالما أن واقع هذه الفترة يبشر بأشياء تعبر عن بدايات للتأزم، فإذا هو قام بعرضه في الجزائر نتيجة للامح التأزم التي تكون تلوح في الأفق، يقول البطل: " ماذا يمكن أن يقدم معرض للوحات فنية من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الانفجار، بل الانتحار ولا وقت له للتأمل أو التذوق، والذي يفضل على ذلك مهرجانا لأغنية الراي"⁽³⁾.

ولن نفهم حقيقة هذا الزمن إلا حين نعرف تلك التوجهات الكبرى بمشاريع الدولة التي أهملت الإنسان كما جاء على لسان البطل: " كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب على حسن النية فلقد بدأت التغييرات بالمصانع والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان إلى الأخير"⁽⁴⁾.

وقد ترتب على ترك الإنسان أكثر من بؤس، ستشخصه زيارة البطل خالد إلى الجزائر لحضور زفاف البطلة حياة حيث عبر عن ذلك بقوله: " يكفي أن تتأمل وجوه الناس اليوم وأن تسمع أحاديثهم، وأن تلقي نظرة على واجهات المكتبات لتفهم ذلك، أصبح البؤس الثقافي ظاهرة جماعية وعدوى قد تنتقل إليك وأنت تتصفح كتابا"⁽⁵⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 35، 36.

(2) - المصدر نفسه، ص 51.

(3) - المصدر نفسه، ص 180.

(4) - المصدر نفسه، ص 148.

(5) - المصدر نفسه، ص 302.

وإذا كان هذا واقعا جماعيا فإن الفرد على لسان حسان شقيق البطل سيشرح هذه الحالة التي آل إليها الجميع بقوله: "صحيح لقد خلقوا لنا أهدافا صغيرة لا علاقة لنا بقضايا العصر، نحن متعبون أهلكتنا هموم الحياة اليومية المعقدة التي تحتاج دائما إلى وساطة لحل تفاصيلها العادية فكيف تريد أن تفكر في أشياء أخرى، عن أي حياة ثقافية نتحدث؟" (1).

وإذا كان « زمن ما قبل الأزمة » قد أهمل الإنسان إلى حد التأزم كما هو واضح في نص الرواية وأغرقه في بأس لا ينقطع ضاع معه الهدف فإن الأمر انتهى إلى حد إلغاء الأحلام وتصغير الأمان حيث يعبر خالد البطل عن دهشته وهو يكتشف أمنية حسان شقيقه، التي لم تتعد: "حصوله على ثمن شراء ثلاجة- عندما عرفت أمنيته، البسيطة الصعبة حزنت وأنا أكتشف أننا لم نكن مختلفين عن أوروبا وفرنسا فقط كما كنت أعتقد، وإلا لمان الأمر وبدا منطقيًا، لقد كنا متخلفين عما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر يوم كنا تحت الاستعمار" يومها كانت أمنياتنا أجمل وأحلامنا أكبر" (2).

هذا الزمن هو الذي يسبق أحداثا ستقع سنة 1988 لشهر أكتوبر حيث تنتهي الرواية من حيث بدأت، بعد أن تكون قد رسمت لوحة لزمن ينبأ بشيء سيحدث عقبه.

2- زمن الأزمة:

ستمثل رواية « فوضى الحواس »، التي تعد حلقة ثانية في الثلاثية، زمن الأزمة وقد أخذت صفة التأزم دون الرواية اللاحقة أي « عابر سرير »، للأسباب التالية كما أرى:

- افتتاح مرحلة العنف.

- تصاعد وتيرة هذا العنف.

- تضرر القاعدة الشعبية والقمة المتمثلة في هرم السلطة من الأزمة وهو ما سيكون غير محقق في الرواية اللاحقة.

- صعوبة التعرف على المحرم و الضحية في الوقت نفسه، فكما أن ناصر الأصولي شقيق البطلة، كان يتحدث عن تلك الأعمال الوحشية، متهما بها جهة ما: " لا أفهم من أين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأن شيئاً لم يحدث. لا هذه الأرض التي تتحرك تحت قدميك ولا هذا الدمار الذي ينتظر أمة بكاملها منعاك من الكتابة، توقفي تأملي الخراب حولك! لا جدوى مما تكتبين" (3)، ومن جهة أخرى سيقول الجنرال زوج البطلة وهو يعاتبها عن جهلها أو تجاهلها لما يجري حولها من أحداث، حتى تذهب إلى مكان يلحق الضرر بسائقها حيث يقول: " ألا

(1)- مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 302 .

(2)- المصدر نفسه: ص 301.

(3)- مستغامي، أحلام. فوضى الحواس. د.ط. الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 100.

تقرئين الجرائد؟ ألا تتحدثين إلى الناس؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة، يذبحونهم كالنعاج ويلقون بهم من الجسور".⁽¹⁾

والنص في حد ذاته يعجز عن تحديد المتهم والضحية بفعل الأزمة الكبرى.

- تفشي ظاهرة العنف باعتبارها وجها فعليا للأزمة، دون القدرة على معرفة الأسباب الحقيقية، أو حتى مناقشة هذه الأسباب، قال ناصر يخاطب أخته "حياة": "صديقي قتل منذ أيام دون مبرر، سوى لأنهم اشتبهوا في أمره"⁽²⁾.

أما البطلة حياة فلا تجد لذلك غير مبرر فقدان الثقة، تقول: "لا أظن أن أحدا يجب إيذاء الآخر أو قتله لمتعة القتل، ولكن كل واحد أصبح يعتقد أنه إن لم يكن القاتل فسيكون القتيل إنها قضية ثقة، لقد فقدنا الثقة في بعضنا بعضا، إنه زمن الانحراف نحو الشر"⁽³⁾.

واكتفى الجنرال بالقول: "نحن نعيش حالة من التوتر الأمني، يجب ألا يكون فيها استثناءات حتى إلى أقرب الناس إلينا"⁽⁴⁾. ويغيب لدى الجنرال أيضا سبب التوتر ما سيجعل مرحلة التوتر وانتهائها مجهولة لديه وهو الخبير بهذه الشؤون.

ومن هنا سيتجلى زمن الأزمة في جملة من الأحداث الأليمة المتتابعة والمتفاوتة في قساوتها وعنفها وفي حجم فجيعتها على مدار أقل من ست سنوات: "أذكر، بدأت علاقتنا بانبهار متبادل وعنف التحدي المستتر"⁽⁵⁾.

وهذا الحيز الزمني الذي كانت بدايته اجتماع البطلة بملهمها الصحفي تصنع وقائع هذا الحيز أحداث أكتوبر 1988، وما يليها، حين أصيب هذا الصحفي المصور: "لم تصدقيني لو قلت لك أنني منذ ثلاثة سنوات كان هاجسي أن أتعرف إليك بحجة إجراء حوار للجريدة «...». لقد صادف صدور كتابك مع تلك الحادثة التي شلت فيها ذراعي. وهو ما جعلني أقضي فترة من النقاهة في قراءتك"⁽⁶⁾.

يستمد زمن هذه الرواية من أحداث أكتوبر 1988 كذكريات، إلى ما يليها بثلاث سنوات حيث يسجل لنا نص الرواية بعدها أحداثا تاريخية من التاريخ الطبيعي كاغتيال الرئيس «محمد بوضياف» إلى أحداث أخرى تفتعلها الرواية كفاجعة اغتيال السائق أحمد فوق الجسر⁽⁷⁾، تليها استقالة الشاذلي بن جديد: "في نشرة

(1) - مستغامي، أحلام، فوضى الحواس. مصدر سابق، ص 119.

(2) - المصدر نفسه، ص 207.

(3) - المصدر نفسه، ص 208.

(4) - المصدر نفسه، ص 212.

(5) - المصدر نفسه، ص 38.

(6) - المصدر نفسه، ص 295، 296.

(7) - المصدر نفسه، ص 106.

الثامنة مساءً من ليلة 11 يناير 1992 استقالة الشاذلي بن جديد وحله البرلمان، ومن ثم دخول البلاد في متاهة دستورية⁽¹⁾.

وقد تلي هذه الاستقالة: " مجيء الرجل محمد بوضياف، منذ نزوله من الطائرة أعلن الحرب على من سطو على مستقبلنا، وبنوا واجهاتهم بإذلال وطن"⁽²⁾.

وقد كان هذا المجيء خير على البلاد كما رسمته الرواية، ورصدته البطلة لنا أثناء زيارتها إلى ملهمها بالعاصمة: " شعرت بلاطمئنان وأنا أرى الشوارع عادت إلى حياتها الطبيعية، وفرغت من المتظاهرين والملتحمين، واختفت منها اللافئات، والتهافتات، وجعت ساحة الأمير عبد القادر إلى ما كانت عليه"⁽³⁾.

بل إن المشهد ذاته هو الذي خلفته في مدينة قسنطينة فقد بدأ الناس يشعرون بالأمن ويخرجون إلى المنتزهات، وقد جاء على لسان الصحفي المصور يصف هذه الأيام: « أنا رجل كنت قبل مجيء بوضياف فارغا بلا أحلام، كل أحلامي كانت خلفي »⁽⁴⁾.

ولأن الرجل جاء ليرأس البلاد في وقت كان الوطن فيه، في أمس الحاجة إلى مثله: " فمنذ جاء - بوضياف عاد شيء من الأمل إلى قلوب الناس، وعادت الحياة الطبيعية إلى المدينة، «...» وراهن الناس جميعا على خروج البلاد من النفق "⁽⁵⁾.

ولكن شيء من هذا ما كان ليستمّر طويلا لأن الزمن (زمن الأزمة) وقد جاءت الفاجعة وحلت النكسة، تقول الرواية: " كنا في 29 من حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرون دقيقة، وكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها"⁽⁶⁾ وقد كان بوضياف آخر حصن يكون قد سقط أمام الأزمة الجارفة: " فجأة، توقف بنا القدر، كما تتوقف عجلات سيارة في الوحل، وهي في طريقها إلى مشوار جميل"⁽⁷⁾.

لقد فتح باب العنف على مصراعيه، والرواية هنا قدمت موت الصحفي عبد الحق عقب ذلك ليكون رمزا لجرأة الإحرام على الاعتداء على رجال الثقافة، كما فعلوا مع البسطاء باغتيال السائق أحمد، وتتصاعد وتيرة

(1) - مستغامي، أحلام، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 262.

(2) - المصدر نفسه، ص 244.

(3) - المصدر نفسه، ص 256.

(4) - المصدر نفسه، ص 268.

(5) - المصدر نفسه، ص 332.

(6) - المصدر نفسه، ص 337.

(7) - المصدر نفسه، ص 337.

العنف:" منذ سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس، كان واضحا أن موسم الصيف قد فتح وأصبح السؤال بعد كل موت من سيكون دوره الآن؟"⁽¹⁾.

إن أهم سمة سيتخذها هذا الزمن، هي طرح الأسئلة وغياب الأجوبة، إنها فترة المجهول.

3/ زمن ما بعد الأزمة:

ستكون رواية (عابر سرير)، التي تمثل الحلقة الثالثة في الثلاثية هي وجه حقيقة زمن ما بعد الأزمة، لا لأن الأزمة قد انتهت، ولكن لأسباب أخرى نذكر منها ما يلي:

- الخروج من زمن النور إلى زمن الظلام، وقد مثل هذا الجانب مجزرة بن طلحة ومقتل سليم، بل أن الأحداث العادية صارت تجري في الظلام، كاجتماع باريس بين الوافدين إلى هناك، مع ناصر، واجتماع منزل زيان، بل أن عودة الصحفي إلى الجزائر نفسه كانت ليلا، لم يتبين خلالها حتى ملامح أولئك اللذين كانوا بالقرب منه، وهذا يعني أن الأزمة خرجت عن آخر أعراف الحرب إلى العبث والطيش، ما سيقضي الانحراف والعشوائية ومن ثم اقتراب نهاية هذا الذي صار خارجا عن النظام.

- اضطراب الغاية والوسيلة في القتل والتشويه، حيث ظهرت فجأة أياد تقتل الأطفال والنساء في المداشر فقط لأنها عزلاء لا تملك وسيلة للدفاع عن نفسها، بل أن ذلك امتد حتى إلى الحيوان، وصورة قتل سليم الموظف الذي تم ترويعه بتلك الكيفية فقط لأنه من موظفي الدولة، يحمل قراءة تنبئ بالنهاية الوشيكة لهذه الأنفاس المسمومة وهي تنبعث في لحظاتها الأخيرة.

من هنا ستخضع هذه الرواية هي الأخرى إلى تقنية الاسترجاع (فلاش باك)، لتتسلسل الأحداث بعد ذلك، فقد تجري حل الأحداث بأرض الغربة، إذ يقول الصحفي: " كنا مساء اللفه الأولى عاشقين في ضيافة المطر، عقدت لها المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف، نسينا ليلية أن نموت على حذر، ضنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق"⁽²⁾.

وزمن هذه الرواية، بدوره سيظل يحيلنا على أحداث أكتوبر 1988، لأن البطل هو الصحفي نفسه الذي شلت ذراعه إثر تلك الأحداث، منتهية بنا هذه الأحداث ما بعد 10 سنوات تزامنا مع تلك الصورة الخاصة بالطفل وكلبه، التي ما فتئت تحيل هذا الصحفي إلى ذكرى الصورة السابقة لأحداث 1988، حيث يقول: " عندما سرق تلك الصورة من فك الموت، لم أكن أعرف كم سيكون سعرها "... " لقد كلفتني قبل عشر سنوات عطبا في ذراعي اليسرى"⁽³⁾.

(1)- مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 340.

(2)- مستغامي، أحلام: عابر سرير، الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 09.

(3)- المصدر نفسه: ص 27.

إن لسان حال هذه الفترة يقول: "بإمكان البحر أن يضحك لم يعد العدو يأتينا في البوارج، إنه يولد بيننا في أدغال الكراهية"⁽¹⁾.

ولأن العنف وانعدام الأمن يلغيان كل شيء جميل، فإن أحلام مستغانمي خلاف ما هو الشأن لدى سهيل إدريس في الحي اللاتيني، الذي استعان بفرنسا كمكان إظهار الوعي لدى الشرقي مع تحقيق المحرم، يقول مصطفى بدوي: "في الحي اللاتيني (1953) يستخدم الأديب اللبناني سهيل إدريس العلاقة بين عدد من الطلبة العرب وبين نساء فرنسيات في باريس ليس فقط لينتقد الجوع الجنسي الذي يعاني منه الشباب العربي ولكن أيضا كوسيلة من خلالها يتتبع تطور شخصياتهم فيجعل هذه العلاقة مرحلة من مراحل النضج العاطفي والسيكولوجي، ذلك النضج الذي يلزمهم لكي يتمكنوا من القيام بأعباء قضية القومية العربية، فالبطل اللبناني عليه أن يتحرر من سيطرة أمه ويحاول أن يكفر عن خطيئته إزاء فتاة فرنسية -جانين- التي أحلصت له الحب وحملت له طفله، لكنه هجرها بإيعاز من أمه، أما جانين فكانت ترى أن واجبها يقتضي عليها أن تتخلى عنه بعد إجهاضها لأنها لم ترد أن تقف عقبة في سبيل قضية القومية"⁽²⁾.

سنجد هنا أن الكاتبة مستغانمي ستستعين بفرنسا لأغراض أخرى من بينها إتاحة جو أفضل لأبطالها لمناقشة ما لا تسمح الاضطرابات بالخوض فيه، ومن هنا يقول الصحفي عن هذا الجو: "باريس ذات أيلول! كنا في خريف كأنه شتاء، في حياة رتيبة"⁽³⁾. وقد اكتسبت صفة الرقابة لأن باريس كانت تعج بأبناء الجزائر ومثقفوها فبدت كحياة الشخص العادي على أرض وطنه.

رغم ذلك سيزور الصحفي معرضا هناك، يصادف فيه امرأة تدعى (فرانسواز)، تبادر إلى شرح تلك اللوحات التي كان صاحبها جزائري.⁽⁴⁾

بعد زيارة هذا المعرض سيرتاب الصحفي في ذلك الفعل السردي الذي قدمته "ذاكرة الجسد" على أنه من الممكن أن يكون فعلا واعيا، وبدأت رحلة بحثه إلى أن زار الرسام الذي تتحدث عنه فرانسواز بالمستشفى: "اشترت باقة ورد وقصدته"⁽⁵⁾.

ويتعرف الصحفي إلى زيان ويصير هنا "زيان" هو الملهم وتدور المناقشات حول العديد من القضايا ليتبدى أنه الملهم العقلي في الوقت الذي كانت البطلة حياة ملهمة عاطفية، ويخوض الصحفي مع زيان في مسائل تاريخية وسياسية وثقافية ومعيشية، أما حضور البطلة حياة إلى باريس فقد نجم عنه

(1) - مستغانمي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 41.

(2) - بدوي، محمد مصطفى: قضية الحداثة ومسائل أخرى في النقد الأدبي. ط. 1. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 175.

(3) - مستغانمي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 51.

(4) - المصدر نفسه، ص 58.

(5) - المصدر نفسه، ص 106.

اجتماع الصحفي عن طريق مراد وهذا الأخير، أي الصحفي وناصر، وقد حاولوا بدورهم مناقشة ما يجري وقد ظل مراد يقدم مبررات لم تخرج عن الأطر النفسية، محاولا إيجاد الأسباب العميقة لأزمة الجزائر، وإذا كان زيان بعدها قد مات في المستشفى، فإن أحاديثه قد ظل يناقشها حتى بعد فجيعة موته. أما حديثنا عن زمن الظلام الذي صار بديلا لزمن النور، فإنه يمتد إلى حد التأثير حتى على توجهات الأشخاص في سلوكهم وتفكيرهم، إن الظلام سيقضي الخوف وللرعب، سيقضي التأمل العميق والانبساط، ومن هنا سنجد الناقد الإنجليزي "بيرسي لوبوك" يقول لدى تعرضه لزمن من هذا القبيل: "إن النها الرائق المتجرد - باعتباره زمن النور - الذي يتقوس من محور إلى محور في راوية "الحرب والسلام" لمؤلفها توستوي. والظلام الذي يطوق الدائرة المشؤومة لرواية «الإخوة كارامازوف» إنما هو تناقض تام.

إن دوستوفسكي لا يحتاج إلى نظرة شفافة يلقيها حول ملاحيه الغرباء، بل كل ما كان يفتش عنه هو بريق من الضوء يسلمه على مسرح وعيهم ذلك المسرح الغير الاعتيادي. دوستوفسكي يجسم ذلك بأن يحجب عنا أقل إشعاع من النهار الطبيعي وأن الإضاءة التي تسلط على صفحة من صفحاته إنما تشبه الوهج الصادر من فوهة الأتون فهي تغوص إلى أعماق الصراعات الداخلية والاضطرابات التي تصورها روايته والتي يطلقها بضلال حادة رائعة، ذلك هو كل مطلوب ولذلك يسدل ستارا كثيفا من الظلام على البقية الباقية من العالم" (1).

وفي الرواية العربية سنجد رواية « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ من أروع النماذج التي وظفت زمن النور والظلام بفاعلية قصوى تخرج عن تلك التلقائية التي تخلو من الفاعلية، ومن ثم سيلعب الزمن المظلم دورا هاما في هذه الرواية، وعلى لسان البطل سعيد مهران الذي كان يخاطب نور، حيث جاء في قوله: "الانتظار في الظلام عذاب..." (2).

ويعلق محمود الربيعي عن هذه الرواية يقول: "لقد اختار نجيب محفوظ أن يصب هذه المشكلة الكبيرة في قالب قصصي قائم على رسم لوحات متصلة ومتتابعة تتابعا سريعا. وهذه اللوحات التي تمثلها فصول القصة الثمانية عشرة - تعكس صورة مجموعة من الشخصيات المغمورة المطعونة التي تحيا وتموت في الظلام على حافة المجتمع، وتحكم حياتها بنوع من المنطق الخاص ويصدق هذا الكلام بالدرجة الأولى على حياة سعيد مهران هذه الشخصية التي عاشت لاهثة، وباشرت كل أنواع نشاطها في الظلام، وكانت نهايتها أيضا في الظلام، حتى أن نجيب محفوظ لم يجعله يستسلم تحت وهج الأنوار الكاشفة التي حاصرته، بل بعد أن أطفئت وساد الظلام التام" (3).

(1) - لوبوك، بارسي: صنعة الرواية. ت. عبد الستار حواد. ط2، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2000، ص 53.

(2) - محفوظ، نجيب: اللص والكلاب. طباعة المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين (طبعة بريل)، القاهرة، 1971، ص 94.

(3) - الربيعي، محمود: قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 32.

ومن هنا، سنجد أن رواية "عابر سرير" لأحلام مستغامي بدورها عرفت كيفية استخدام زمن الظلام، حيث قامت بتقديم أكثر المشاهد عنفاً في زمن يتخلله الظلام، فرأينا كيف أن تلك الصورة التي التقطها للطفل والكلب القتيل، لم تكن إلا محصلة لليل مرعب، وتتبع هذه الصورة صورة قتل سليم ليلاً بعد أن تم اقتلاع بابه المصفح، بل أن مناقشة الشخوص بمدينة باريس الآمنة لا تتم إلا تحت جناح الظلام، وموعد الصحافي مع ملهمنه هو الآخر احتضنه الظلام، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فتم عرض نهاية هذه الرواية في الظلام.

إن هيمنة هذا الزمن كبديل لأزمة النور يعطي للرواية عمقا، ويضفي على شخوصها مزيداً من الوعي لفهم ما يدور أو على الأقل الاقتراب من فهم ما كان يحدث في الأزمة المضيئة، إن إدراج زمن الظلام يرسم امتداد بؤرة العنف إلى أقصى مداها، ما يقتضي مزيداً من الفطنة... هذا الخطر الذي أصبح يمثل دورة الحياة الكاملة. إن تشكل الزمن في الثلاثية، مع حضور مستمر لأحداث تاريخية طبيعية كسابقة تتكئ عليها كل رواية وتشترك في بعضها سيشكل هذا التردد والتكرار لمثل هذه الأحداث إيقاعاً يجمع بين الأجزاء المختلفة للثلاثية، حيث أن "فوضى الحواس"، ما فتئت تذكر خالد الرسام، ولوحاته وبعض سلوك البطلة حياة في "ذاكرة الجسد"، أما "عابر سرير"، فمن أجل أن تجمع بين -خالد ابن طوبال- بطل "ذاكرة جسد" الذي أصبح اسمه -زيان- والمصور الصحفي الذي يصير هو نفسه -خالد ابن طوبال- ناهيك عن ذلك الحضور المستمر لأحداث سابقة، تبلغ حد كشف سياقات ما كانت لتتضح لولاها، إن موت عبد الحق الذي حز في نفس الصحفي كثيراً ظل هاجساً يطارده، حيث حل حتى بأرض الغربة بفرنسا. والزمن على هذه الشاكلة سيعطي أكبر قدر لانصهار شتى الإيديولوجيات وبروز الحجة الأكثر منطقية.

ب- التشكل الجزئي للزمن:

نقصد بهذا التشكل، تلك التقنية المحدودة، التي تقدم حدثاً أو تؤخر حدثاً آخر وتظل فاعليتها واقعة عند حدود الماضي والحاضر والمستقبل وفق مقتضيات السرد. على عكس ما رأينا مع الشكل الكلي للزمن الذي تحكم في الوقائع الكاملة. سنعرض من أشكال الزمن في أبعاده الجزئية على وجه الخصوص ثلاثة أنماط:

1- الافتتاحيات والانسجام:

تقول سيزا قاسم: "الرواية تبدأ وسط الأشياء والقطع في لحظة من حياة الشخصيات في نقطة معينة واجبة، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة لا يعلم شيء عما سيحدث أو عما حدث"⁽¹⁾. ومن هنا لا بد تزويد القارئ بمعلومات مختلفة يستعين بها على فهم وقائع القصة.

(1) - قاسم، سيزا: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 30.

لقد اعتمدت الثلاثية في مطلع كل نص من نصوصها فصلا أول كامل، مخصص لتقديم ما يلزم من معلومات: "عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تنتج فيما بعد" (1).

ولأن الافتتاحية تتسم بعنصرين هما الماضي والمكان، كما تقول سيزا قاسم فإن « ذاكرة الجسد» قدمت أساسا لحقبة ثورية لأن بطلها ينحدر بذلك الزمان، مع عرض لأمكنة المعارك والممرات السرية. نجد من جهة أخرى « فوضى الحواس»، تقدم لنا قسنطينة التي صارت مدينة تعيش فيها البطلة حياة بعد أن تزوجت الجنرال المتسلط. بينما لم تواجه « عابر سرير»، كبير عناء في تقديم الصحفي وهو يجوب شوارع باريس عقب تسلمه جائزته المالية التي حصل عليها مقابل أحسن صورة تم التقاطها لتلك السنة.

يبقى بعد هذا أن نقول بأن هذه الافتتاحيات ستعد منسجمة لأن الثلاثية لم تفتح أبوابها إلا أمام شخوص محددة، ستذكرنا بكبريات الأعمال العالمية، بل ستستعمل حصر الافتتاحيات لأنه لن يكون من الصعب تقديم شخص واحد لرواية كاملة وسهولة ربطها مع باقي الرواية، لأن السرد سيتتبع حركة هذه الشخصية وإذا اضطر إلى ربطها بشخوص أخرى فإن ذلك الربط في غالب الأحيان لم يتعدى شخصين أو ثلاثة، فقط يمثلون في الغالب دور المساعد أو المعرقل.

2- الزمن الطبيعي:

تقول سيزا قاسم: "للزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ حيث أن التاريخ يمثل إسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي. ويستطيع الروائي أن يعترف منه كل ما أراد أن يستخدم في عمله الفني" (2).

وسنجد أن ثلاثية أحلام مستغانمي في جميع أجزائها لا تنقطع عن استخدام هذا الزمن، فإذا كانت "ذاكرة الجسد" قد بنت أحداثها انطلاقا من ثورة التحرير الجزائرية، وملاساتها، فإنها تنتهي إلى أحداث أكتوبر 1988، ولا تنقطع عن ذكر أسماء وأحداث تاريخية، وتأتي رواية "فوضى الحواس"، التي تنطلق بدورها من أحداث أكتوبر نفسها مروراً باستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد واغتيال الرئيس الشهيد محمد بوضياف، لينحصر هذا الاستحضار بعض الشيء في الرواية الثالثة "عابر سرير"، لكنه يملك فضاء المناقشات بتلك الأحداث التاريخية، وسنجد أن الصورة البارعة التي نالت الجائزة كما عرضتها الرواية ما هي إلا بقايا مجزرة حقيقية، وعرفت أحداث العنف.

(1) - قاسم، سيزا: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 30 .

(2) - المرجع نفسه، ص 46.

إذا كانت الغاية من وراء هذا الاستحضار، هو الإيهام بالواقع، فإن الروائية حاولت أن تذهب بإيهامها إيانا إلى حد عرض شخصيتها على أنها فواعل حقيقية، لم يكن لها من دور غير استنطاقهم ليؤدوا مختلف الأدوار التي ظهرها عليها.

3/ الزمن الروائي وسرعة النص وبطئه:

تقول سيزا قاسم: "إن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث"⁽¹⁾. وعليه سنتعرض للأتماط التالية:

أ- التلخيص (مساحة النص أصغر من زمن الحدث):

يكون التلخيص في الرواية التقليدية له دور خاص عرفه الروائيون منذ فليدينج الذي يعتبر أول مقنن لهذه التقنية⁽²⁾.

فقد استخدمت أحلام مستغانمي تقنية التلخيص في عرض الوقائع الماضية، خصوصاً معركة خالد، وسجنه أو حياة البطلة في "فوضى الحواس"، مع زوجها الجنرال، حيث كانت تكتفي بالإشارة إليها بشكل عابر، وأكثر من ذلك واقع حياة المصور مع زوجته وابنه التي لم نعرفها إلا من خلال مقاطع عابرة.

ب- الوقفة (مساحة النص ما لا نهاية، سرعة الحدث الصفر):

ربما التقت أحلام مستغانمي مع نجيب محفوظ في انصرافها عن وصف الأشياء الصغيرة، ومحاولة الإيهام بالواقع، نتيجة انشغالها بتلك الأحداث الكبيرة، أو استنفاد تلك اللوحات الفنية، أو المشاهد المأساوية لطاقتها الوصفية، وانصراف وبقائها باستمرار إلى هذا الجانب.

ج- الثغرة (مساحة النص صفر، سرعة الحدث ما لا نهاية):

بين نوعي الثغرة المميزة المذكورة التي يشير إليها الكاتب (بعد سنة، بعد أيام...) ⁽³⁾، وقد امتلأت رواية "ذاكرة الجسد" بهذا الشكل، لأنها كانت محصورة في نطاق زمني طويل جداً فكان لا بد من استغلال هذه التقنية للإيهام بتغطية المرحلة كلها.

الثغرة الضمنية، النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص مثل (مرور زمن طويل...) ⁽⁴⁾.

لقد استخدمت مستغانمي هذا النوع، كأن تنتقل من استقالة الشاذلي بن جديد كحدث إلى مجيء بوضياف إلى موته إلى أحداث أخرى تتفاوت فيما بينها في الزمن بسنوات.

(1) - سيزا، قاسم: مرجع سابق، ص 52.

(2) - المرجع نفسه، ص 56.

(3) - المرجع نفسه، ص 64.

(4) - المرجع نفسه، ص 64.

د- المشهد (مساحة النص أكبر من سرعة الحدث):

يمثل هذا الجانب تلك الحوارات التي تجمع بين الأشخاص، أو الوصف المتحرك وقد مثل هذا الجانب بدقة بالغة حوارات زيان والصحفي خالد، لما كانت تأخذ من وقت طويل أو تلك الأوصاف التي اشتملت بعض الأحداث.

هكذا سيكون تشكل الزمن وفق هذه التشكيلات الجزئية، وسيلة لكسر رتابة التشكل الكلي، بل وإعطاء مرونة ضرورية لبنية السرد، بل أن انكسار أفقية الزمن عبر النصوص الثلاثة للثلاثية، يدل على خروج الثلاثية من نطاق النصوص التقليدية واندراجها ضمن النصوص الحديثة المعاصرة.

1-2/ البنية المكانية:

"كما حدد أكثر من باحث أن لا فصل بين الزمان والمكان، نجد تأكيداً حاسماً للعلاقة المتبادلة بينهما وبين السرد..."⁽¹⁾.

أما ميشيل بوتو يرى: "أن قراءة الرواية في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى يفتح القارئ الكتاب لينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا طق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"⁽²⁾.

ومنه سنجد أن أحلام مستغانمي نفسها تقول على لسان أحد الشخصيات: "اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة"⁽³⁾، بل إن الكاتبة تبلغ حد الاشمزاز حيال أولئك الذين يخلطون بين الواقع الخارجي والخيال، وهي تريد أن يكون قارئها قادراً باستمرار على التفريق بين الاثنين حيث تقول: "أعتقد أنه لا بد للنقاد من أن يحسموا يوماً هذه القضية نهائياً، فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالاً يفوق خيال الرجال، وإما أن يحكمونا جميعاً!"⁽⁴⁾. وعليه ستتكي الرواية على هذه الخاصية الجوهرية -خاصية الخيال- مع خاصيات فينة أخرى. على أنه: "إذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان فإن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها

(1) - كاصد، سلمان: مرجع سابق، ص 173.

(2) - نقلا عن قاسم، سيزا. مرجع سابق، ص 74.

(3) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس. مصدر سابق. ص 95.

(4) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد. مصدر سابق. ص 123، 124.

عن البعض، بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي⁽¹⁾.

على أنه: "يختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمان، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمان فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"⁽²⁾.

وبعد هذه المقدمة المقتضبة سنحاول تتبع بنية المكان في الثلاثية وفق نقطتين:

أ- تقنيات عرض المكان:

أولاً: الوصف:

من خلال هذه التقنية يستطيع الكاتب إيهامنا بحضور المكان بمختلف تفاصيله، وبدون هذه التقنية سنواجه عجزاً في الوقوف على حيثيات المكان. ومن هنا سنجد أن سيزا قاسم قد اعتمدت التعريف قدامة بن جعفر للوصف في كتابه «نقد الشعر»، إذ يقول: "الوصف إنما هو ذكر الشيء كما في الأحوال والهيئات ولا مكان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعاني التي يكون الموصوف فيها مركبا منها ثم بإظهارها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره ويمثله بنعته"، ثم تضيف هي: "الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"⁽³⁾.

ب- ثانياً: تقنية التصوير:

وهذه الأخيرة ستعد جزءاً داخل الوصف: "فالتصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر فيمثل الأشكال والألوان والظلال، ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي، فإذا تفرد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس - حيث أن الرسم يستطيع أن يوحي بالخشونة والنعومة - فإن اللغة قادرة على إستيعاب الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة"⁽⁴⁾.

ولأهمية التصوير سنجد أن الروائي الإيطالي "البيرتو مورافيا"، سيعتبر: "أن مهمة الأدب هو التصوير. وأن رسالة الأديب هي أن يصور الحياة. بمساوئها وخيراتها، وأن يحلل هذه الحياة من الناحية النفسية والفلسفية والاجتماعية دون أن يصدر فيها حكماً، أو يبحث عن حل لمشكلاتها"⁽⁵⁾.

(1) - قاسم، سيزا: مرجع سابق. ص 74.

(2) - المرجع نفسه، ص 76.

(3) - نقلاً عن: المرجع نفسه، ص 80.

(4) - المرجع نفسه: ص 79، 80.

(5) - مورافيا، البيرتو: الخطبة الأولى. ت. حلمي مراد. دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1998، ص 05.

بغض النظر عن زاوية الرؤية إلى الأشياء الموصوفة أو الأداة الحسية المستخدمة لاستكشاف هذه الأشياء كانت موضوعيته حيادية أي النظرة، أو ذاتية "تعبيرية"، سنتجه إلى أهمية هذه التقنيات حيث يقول "أنطونيو تشيكوف" بخصوص تلك الأشياء التي يتم عرضها من خلال الوصف أو التصوير نتيجة أهميتها البالغة: "إذا شاهدت في الفصل الأول من مسرحية ما بندقية فيجب أن تسمع منها إطلاقه في الفصل الأخير"⁽¹⁾.

ومن هنا تأخذ تلك الإشارات إلى الأشياء، والأدوات والأثاث، ومختلف الأماكن، أهمية قصوى في الرواية، أوردت سيزا قاسم ثلاثة وظائف رئيسية للوصف هي: الوظيفة الزخرفية، والوظيفة التفسيرية، وأخيرا الوظيفة الإيهامية.

وللوقوف على طبيعة النص لثلاثية أحلام مستغانمي، أو أشكال التصوير سنتبعها خلال ثلاثة مراحل:

- المرحلة الأولى: التعالي عن الوصف:

تمثل هذه المرحلة رواية "ذاكرة الجسد"، حيث أن الراوي لا يضطر في الغالب إلى تقديم أوصاف حول الأمكنة أو الأشياء أو التدقيق في أبعاد لمختلف الوسائل المستخدمة من قبل الشخص فـهو لـدى تعرضه لأكثر الأماكن التصاقا بذاكرته وهي تلك التي كان يرتادها كمحامي ضد العدو إبان الثورة اكتفى فقط بعرض أوصاف عامة على نحو: "يستيقظ الماضي الليلة داخلي مركبا ! يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة فأحاول أن أقاومه ولكن هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء، أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة، أحاول أن أرى شيئا آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل علي تمتد أمامي غابات الغار والبلوط وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملائمتها القديمة وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرف والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشعبة وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة ومغارة بعد أخرى. أن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدي إلى الصمود، وأن كل الغابات والصخور هنا قد سبقت في الانخراط في صفوف الثورة"⁽²⁾.

والذي يقال بخصوص هذه الفضاءات المفتوحة سينطبق على تلك الأماكن المغلقة، كالمأخور أو السجن، يقول عن هذا الأخير البطل خالد: "في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي الأول مع سي طاهر، كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة"⁽³⁾.

(1) - نقلا عن: سعدون، قاسم حول وآخرون: الزمن السيميائي والإيقاع في كتابة السيناريو الأدبي والفني. ط1. المنشأة العامة للنشر والتوزيع. طرابلس، 1986، ص 12.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 21، 22.

(3) - المصدر نفسه، ص 30.

وإذا كان الوصف شحيح في تناول أماكن الذاكرة، وكذا أشياء هذه الذاكرة، فإن البطل حين ذكر السوار "المقياس" لم يخف في شيء من تفاصيله: "إنه ثقيل ويؤلمني في معصمي..."⁽¹⁾. كذلك لم يقدم الراوي أي تصوير يخص ثانويته التي كان يدرس بها: "هكذا عدت إلى ثانوية قسنطينة بعدما أخلفت عاما في السجن"⁽²⁾.

أما منزله بفرنسا فيكتفي بالقول عنه: "لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة لأن الضوء يؤثتها، وهو كل ما يلزم للرسم، فاللوحة مساحة لا تؤثت بالفوضى وإنما بالضوء ولعبة الظل والألوان، فتحت نافذتي الزجاجية الكبيرة ودعوتك إلى الخروج للشرفة..." يحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين وهو يتحول إلى إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء"⁽³⁾.

وأكثر من هذا، فإن الراوي لدى ركوبه بالمترو، اكتفى بوصف وضعه المربك فقط: "ويحدث أن تحزن وأنت تأخذ المترو وتمسك بيدك الفريدة الذراع المعلقة للركاب، ثم تقرأ على بعض الكراسي تلك العبارة أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل...ها أنت أمام جدلية عجيبية تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار؟"⁽⁴⁾.

إن الأستاذ "صالح مفقودة" يعتبر أن الكاتبة أجادت في الوصف لولا مذهبها تكون قد سلكته يقول: "أجادت أحلام مستغانمي في وصف الواقع بتفاصيله ولكن موقفها لم يكن موقف المتصدي الراض الذي يعطي البديل، بل موقف المستسلم والذي يترك الأمور تضيع وتفلت من بين يديه دونما مقاومة فعلية ويأتي سقوط حسّان في أحداث 1988 كدليل على الوضع المتردي الذي تعيشه البلاد، والذي لا يرسم مخرجا للأزمة"⁽⁵⁾.

الواضح أن الوصف الذي يشير إليه "صالح مفقودة" يخص الوقائع لا الأمكنة والأشياء، ومن جهة أخرى فإن الفراغات المتروكة في وصف الكاتبة تزدحم بإيجائية كبرى، تحيل القارئ بيسر تام إلى ملء الفراغات.

أمام هذه الصور التي يشوبها الكثير من الذاتية، ولا يسعفك - كما أشرنا - لإتمام جزئياتها سوى الخيال، سنجد مرة أخرى، أن الأستاذ "صالح مفقودة" أرجع انصراف الكاتبة عن وصف الغابة والسجن والماخور، إلى كونها امرأة لم تتردد على هذه الأماكن وهي من أحد سمات الأدب النسوي⁽⁶⁾،

(1) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 117.

(2) - المصدر نفسه، ص 31.

(3) - المصدر نفسه، ص 117.

(4) - المصدر نفسه، ص 74.

(5) - مفقودة، صالح: المرأة في الرواية الجزائرية. ط 1. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003. ص 255.

(6) - مفقودة، صالح: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في ذاكرة الجسد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، ع 13، 2000، ص 242.

إن النصوص تعكس هذا الرأي رغم ورود أوصاف مغايرة أحيانا حيث تم وصف المترو والشقة والمطار والنهر وأودية قسنطينة العميقة، ولم تعطها حيزا كافيا من الوصف، ومن جهة أخرى ستكون النصوص اللاحقة للثلاثية قادرة على حمل معطيات مغايرة، ستضعنا أمام تغيرات أعمق.

بقي أن نشير إلى أن الوصف ظل نسبيا تلميحيا، أو عاما حتى على مستويات الشخص، حيث سنجد أن خالد لدى وصفه "حياة" قدم صورة غير مدققة إذ يقول: "كنت فتاة عادية ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك، ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية، وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه الفاتح كدعوة سرية لقلبة، أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب"⁽¹⁾.

فالكاتبة تضع بين كل مقطع وآخر إحالة خارج نطاق هذا الوصف، ما تثيره تلك المقاطع من أحاسيس ومشاعر، ويكون الطابع الغالب هنا هو الانصراف عن الوصف، رغم الطابع الواقعي الذي تتميز به الرواية.

– المرحلة الثانية: (ارتباط الوصف بالجزئيات):

تمثل رواية "فوضى الحواس" هذه المرحلة، حيث ستركز الكاتبة، على لسان الراوية حياة، على تلك التفاصيل الدقيقة للأماكن والأشياء. وقد تمثل ذلك في مشهد وصف مقاعد قاعة السينما الممزقة، أو سلوك ذلك الرجل الذي كان يجلس أمامها مع من كانت تجلس معه⁽²⁾.

وأكثر من ذلك ستتابع الكاتبة مجريات الفلم المعروف بأدق التفاصيل، حركة التلاميذ، إشارات الأستاذ..⁽³⁾.

بل إن بطلنة هذه الرواية «حياة» ظلت تذكر عطر ذلك الرجل إلى أن اكتشفت مصدره من خلال القارورتين بيت الصحافي المصور. ونجدها تقول عن مخفر الشرطة: «استنتجت أن هذه القاعة العارية الجدران المتسخة البلاط، البائسة المظهر تجمع دون تمييز بين المجرم الطالب المشبوه والمواطن»⁽⁴⁾.

بل إن هذا الوصف رصد لنا ملامح القهوة بطاولاتها وما عليها، إلى أن قدم لها صاحب البذلة السوداء السكر⁽⁵⁾.

(1) – مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق. ص 54.

(2) – مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق. ص 51.

(3) – المصدر نفسه، ص 53 .

(4) – المصدر نفسه، ص 114 .

(5) – المصدر نفسه، ص 63 .

إن هذا الاهتمام بالأشياء الصغيرة، جعلها تقدم لنا وصفا شاملا لذلك الانفعال الذي جعل الصحفي يكشف إثره عن سر كآبته، الذي يختفي وراء يد مشلولة، لتعود وتصف لنا على لسان هذا المصور الصحفي تلك الحادثة بتفاصيل أكثر: "حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988 كنت وقتها أعمل مصورا صحفيا. فذهب لألتقط صورة لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيه الحشود الشوارع دون سابق قرار...»⁽¹⁾.

إذا كان هذا الوصف قد خصص ما ظلت الذاكرة محتفظة به، فإن الحاضر جعلها تصف حشود المتظاهرين بساحة الأمير عبد القادر، وهتافهم وراياتهم⁽²⁾.

لما كان الوصف قد راصد الأشياء بتفاصيلها والأماكن بأبعادها، وتعدى ذلك إلى وصف شامل. فإن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل تعداه أحيانا إلى أوصاف تجريبية كما نرى في مشاهد عديدة، حيث ستكون مقومات هذا الوصف خيالية محضة كأن تقول الكاتبة على لسان البطلة حياة: "يحدث للغة أن تكون أجمل منا. بل نحن نتجمل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا حسب مزاجنا ونوايانا"⁽³⁾.

وفي موضع آخر ستصف الرجل الذي تعرفته بقولها: "كان هو رجل اللغة الفاطمة"⁽⁴⁾

وعن نفسها تقول: "كنت أنثى عباءتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة"⁽⁵⁾.

وتؤكد هذه الأوصاف التجريدية، تلك الشاعرية التي تتمتع بها بطلة الرواية التي ستفرض نفسها على المؤلفة في حد ذاتها. وكانت البطلة تردد: "تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل... إنهم يخفون دائما أمرا ما!"⁽⁶⁾.

المرحلة الثالثة: (الوصف البارونامي):

ستكون رواية "عابر سرير"، باعتبارها حلقة ثالثة في الثلاثية، هي الوجه الأمثل بتلك المشاهد البارونامية، فلا نتخلص من صورة حتى تطالعنا الرواية بصورة أو مشهد آخر يختطف كامل انتباهنا بدقته وروعة تقديمه.

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 318، 319.

(2) - المصدر نفسه، ص 169.

(3) - المصدر نفسه، ص 32.

(4) - المصدر نفسه، ص 19.

(5) - المصدر نفسه، ص 124.

(6) - المصدر نفسه، ص 96.

لقد ظلت المشاهد الكبرى تتوالى من الرواية الأولى، ومع كل مشهد سيزيد عمق المأساة، حيث وقفنا في "ذاكرة الجسد" على مشهد "خالد" وهو يخرج من تلك المعركة بتفاصيل شتى: "ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة"⁽¹⁾. لقد فقد البطل هنا ذراعه وخلف جهاده من أجل تحرير الوطن، ونفهم نحن أن المشهد له ظروفه الخاصة، وأن المصاب ذهب إلى هذا المكان بملء إرادته وأن ما حدث كان أمراً واردة الحدوث.

ولكننا في رواية "فوضى الحواس" سنجد أنفسنا أمام مشهد تحكّمه سياقات أخرى. حيث سيصاب المصور برصاصات في ذراعه إثر أحداث أكتوبر 1988، يقول بعد أن سرد تلك الوقائع على البطلة: "تصوري تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها، وتحتزها آلة تصويري، اختزها جسدي إلى الأبد"⁽²⁾. ويواصل: "وأصبحت ذاكرة جسد، أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث"⁽³⁾. ونفهم نحن التصاعد المأساوي في هذا المشهد، حيث تغيب إرادة الضحية، وتنقلب الأدوار، فبينما كان في السابق فبينما كان في السابق بين أبناء الوطن والأعداء ينجم مثل هذا الحدث، تصير هنا بين أبناء الوطن الواحد أحداث مثل هذه.

أما مشاهد رواية "عابر سرير" فإنها تصنع مأساتها ابتداء من حدوثها في راهننا المعاصر، لتكون يد التاريخ لم تأسرها بعد، حيث سيكون المشهد هنا أكثر تنوعاً، فإذا وقفنا على تلك المجزرة الرهيبة التي اشتغل المصور والتقط أحد زواياها، وصنع منها صورة فوتوغرافية أبكت العدو قبل الصديق، فإن ذلك راجع إلى قيمتها المأساوية. يقول المصور: "تركت الموت في مكان مجاور ورحت تصور سكون الأشياء بعد الموت وصخب الدمار في صمته، ودموع الناجين في خرسهم النهائي"⁽⁴⁾.

وكان أن التقطت تلك الصورة التي كانت تقطر فجيعة، طفلاً صغيراً شارداً الدهن جدران خلفه ملطخة بالدم وكلب مقتول منطرح قربه، إنه الرعب لأجل الرعب، يغيب فيه كل منطق وكل مبرر.

وإذا كان افتتاح الرواية على هذه الصورة، فإن خاتمتها تثبت في أذهاننا صورة أخرى لا تقل عن هذه شناعة، وقد ظل "زيان" يعمق في سرد أدق التفاصيل، والمصور الصحفي لا يكف عن السؤال، حتى أسمعنا صخب المعاول وهي تنهال على الإسمنت لتحطمه بعد أن أراننا ذعر الأسرة الصغيرة وهي تنتظر في رعب نهاية مصيرها، لقد كانت بحق صورة بارونامية لموت بريء مسكين

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 35، 36.

(2) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 319.

(3) - المصدر نفسه، 319.

(4) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 32، 33.

بأفطع طرق القتل، ليقول بعد ذلك الوصف البارع للربيع يحاصر بيت سليم ابن شقيق زيان، والظلام بملاً الأرجاء والنهية تدنوا من حين إلى آخر: "مات أكثر من مرة كان آخرها بالرصاص"⁽¹⁾.

وبين هاتين الصورتين صورة مجزرة بن طلحة، وصورة قتل سليم، ظلت صورة أخرى لا تنقطع نذكر منها، تلك الرحلة التي زار الصحفي خلالها قرية المجزرة للبحث عن الصبي، وصف عندها طريق عودته، وبؤس المكان، جراء حرق الأشجار.

والمصور في هذه الرواية كسر صمت "خالد ابن طوبال" عن وصف بيته، ليقدم لنا صور أثاره وحاجياته الرائعة، وهو أكثر يصف لنا بدخ شوارع باريس ولحوم الخنازير وتباين واجهات المحلات.

وأمام هذه الصور التي يصنعها قلم المصور الصحفي، يمكننا القول بحدوث التنوع بمجرد ظهور رواية جديد، وهذا يضعنا أمام أسلوب مباين لأسلوب سبقه، على الأقل هنا على مستوى الوصف!

ب- المكان في الثلاثية:

إذا كان المكان: "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"⁽²⁾.

"وما يهمنا هو تجسيدات المكان الواقعي في العمل القصصي، فقد تنوع المكان بتنوعه واستخدامه في النص الإبداعي، إذ قسم « بروب » المكان في الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أطر هي:

1- المكان الأصيل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة.

2- المكان العرضي أو الوقي: وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار الترشيحي".

3- المكان المركزي: الذي يقع فيه الإنجاز.

وقد عدل غريماش، تلك الأماكن مستخدماً مصطلحات أخرى، معبراً عن فهم آخر للمكان إذ أطلق على المكان الأصيل، مصطلح «مكان الأناج» وتمثل وظيفته في خلق مبررات الأسفار والأفعال، أما المكان العرضي أو الوقي فقد عرفه بالمكان المحاور للمكان المركزي الذي أسماه باللامكان مبيناً بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه معطى ثابت وقاراً"⁽³⁾.

ومن جهة أخرى سنجد أن النقد العربي بدوره قدم إسهامات في هذا الصدد: "حيث قام «غالب هلسا» بتقسيم المكان إلى:

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 160.

(2) - قاسم، سيزا: مرجع سابق، ص 76.

(3) - كاصد، سلمان: مرجع سابق، ص 131.

1- المكان المجازي: وهو المكان المفترض الذي ليس له وجود مؤكد في رواية الأحداث المتتالية وتكون صفة هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنيا ولكننا لا نعيشه.

2- المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة وحياد وبذلك يكثر من المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطي وليس إلى مكان فني.

3- المكان المعاش: وهو مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية بعد أن ابتعد عنه وأخذ يعيش فيه بالخيال، إن المكان الذي لو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف أننا بداخله..."

4 - المكان المعادي: هو المكان الذي يأخذ تجسده في السجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربية، المنفى، ويتخذ هذا المكان صفة العدائية⁽¹⁾.

وهناك أنواع أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

إن ثلاثية "أحلام مستغانمي" تكون قد شغلت أماكن تميزت بالتنوع فهي أحيانا واسعة ممتدة كالمدينة بطرقها وشوارعها، ومقاهيها وقاعات السينما، ومعارض الرسم وواجهات المحلات، محققة بهذا الاشتغال على مستوى هذه الأماكن مفهوم نجيب محفوظ للرواية الذي يكون قد تأثر به من خلال رؤية الفيلسوف الكبير "جورج لوكاتش" الذي يقول عن الرواية: "الرواية فن المدينة القادر، بحكم ما ينطوي عليه، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى، في المدينة التي تزداد تعقدا وازدحاما وكوزموبوليتانية، والمدينة التي تفارق عصر الصناعة الذي اقتنصت ملامحه المائتة إلى عصر المعلومات الذي تبحث عن قسامته الدالة، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن "اسم الوردة"⁽²⁾.

ومن جهة أخرى ستجري أحداث هذه الثلاثية بالشقق والمستشفى والمقاهي، ومعارض الرسم وقاعات السينما. موفرة بذلك قلة الحركة وكثرة المحاورات.

والذي يهمننا هنا على وجه التحديد هو ذلك التنوع الخاص للمكان من خلال الثلاثية حيث جاء على هذا النحو:

1- الوطن: لقد ارتبطت الروايات الثلاث المكونة للثلاثية بالوطن من خلال مدينة قسنطينة ومدينة الجزائر، التي ظهرت خصوصا في رواية "فوضى الحواس"، حيث تصادفت مع -زمن الأزمة- في ظهورها. وقد حاولت الكاتبة أن تلغي بعض المظاهر، كبؤس القرى والمداشر ولم تتوقف لديها مطولا حين عرضتها، وتجنب هذه المظاهر هو الذي سيعطي للثلاثية مظهر ارتباطها بالطبقة الوسطى، ويجعل من قضاياها تعلق أكثر ومن ثمة سيناقش

(1) - نقلا عن: كاصد، سلمان، مرجع سابق، ص 131.

(2) - نقلا عن: عصفور، جابر. زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 1999. ص 55.

شخص رواياتهما قضايا بحجم متطلبات العصر، ما جعلها منذ البداية تتفادى كثرة الأدوار. حتى لا تنفلت زمام الأمور بين يديها.

2- خارج الوطن (الغربة): ظهرت تونس في "ذاكرة الجسد"، ثم ظلت فرنسا هي مكان الاغتراب. والملاحظ أن فرنسا بعاصمتها باريس، لم تظهر في الصورة كمكان للانبهار، ذلك أن الثلاثية لم تتوقف مطلقا لدى تلك المعالم الكبرى المميزة لها. بل أن تقديم المدينة لم يكن لأجل عرض المحرم كما أسلفنا الإشارة بمقارنتها مع "الحي اللاتيني"، لـ "سهيل إدريس". وإنما رأينا باريس من خلال عناصرها الحضارية: "معارض الرسم، شقة خالد، نهر السين، المستشفى الذي آوى إليه زيان أثناء مرضه، المطار والمترو، بيت ناصر...".

وإذا كنا قد رأينا كيف أن "ألبير كامي" في كتابه "الغريب"، عمد إلى تغييب الشخصية العربية رغم تلك الأوصاف البارعة للمدينة كأن يقول: "وقد سرنا بين صفوف طويلة من الساكن الخاصة الصغيرة ذات الحواجز الخضراء أو البيضاء، المحتجب بعضها مع الشرفات تحت الأتلاء، والبادي بعضها الآخر عاريا ما بين الحجارة، قبل أن نبلغ متن الهضبة، رأينا البحر الساجي"⁽¹⁾.

يقابلها في ثلاثية أحلام مستغانمي عدم تجاهل الشخص الفرنسي، الممثل في "كاترين"، "بذاكرة الجسد" أو "فرنسواز" في "عابر سرير"، وحضور هذه الشخصية لم يمنع الكاتبة من تجاهل المدينة بكل معنى الكلمة، وكأن الأدبية تواصل مشروع كتاب الأدب الجزائري باللغة الفرنسية وإذا كانت رواية الغريب قد حاولت محو الهوية العربية للمدينة بتغييب فاعلية الأشخاص.

فإن رواية الطاعون ذهبت أبعد من ذلك حين ذهبت إلى إحلال معالم فرنسية على المدينة بدل المعالم العربية الإسلامية لتلغي أية صلة لهذه المدينة بالحضارة العربية والإسلامية، فإلى جانب الجو العام الذي، راح يظهر المدينة وكأنها فرنسية فقد عمد إلى استلاب تلك الروح الخفية لأصول المدينة يقول في أحد المواضع: "وبدأت إعادة تنظيم ديري المدينة، واستأنفت الطقوس الدينية، وكذلك كان شأن الرجال العسكريين الذين جمعوا من جديد في الشكنات التي كانت لا تزال فارغة، فعادوا إلى حياة جنودية طبيعية، ولا ريب في أن هذه الوقائع الصغيرة كانت لها دلالتها الكبيرة"⁽²⁾.

وبذات النبرة سنجد أن أحاديث الشخص ومناقشاتهم تدور حول الوطن وهمومه وتنصرف عن كل شيء يخص فرنسا. بل إن الكاتبة كانت تظهر أحيانا نبرة من الحذر الشديد في التعامل مع هذا المكان الذي يحمل عداء تاريخيا للوطن، وقد اتضح ذلك في تعاملها مع نهر السين الذي ابتلع أولئك المتظاهرين الأبرياء في يوم من الأيام.

(1) -كامي، ألبير: الغريب. ت. فوزي عطوي، ندم مرعشلي. ط1. شركة الكتاب اللبناني، 1967، ص 31.

(2) -كامي، ألبير: الطاعون. ت. سهيل إدريس. ط2. دار الآداب، بيروت، ص 266.

الخلاصة:

إن تعاملنا مع الزمان، أظهر تنوعا يفرض معطيات تتماشى مع ذلك التنوع، والذي يقال عن الزمن سيقال عن المكان، وإذا كان الزمان قد فرض فاعلية المحاورة، وبث الوعي على مستوى الشخصوس وإن تفاوت الأمر بين زمن وآخر وقضية وأخرى، فإن المكان بدوره صار يملك فاعلية تحريك الأشخاص، وتغيير سلوكهم بتغيير هذا المكان، فلولا باريس الآمنة، ما كان مراد والصحفي وناصر ليناقشوا ما كان يحدث بالجزائر، ولولا منتجع "سيدي فرج" ما كانت البطلة "حياة" لتكتشف سلوك زوجها المشين، وما كان لنا أن نعرف ما كان يدور بالعاصمة من مظاهرات. إنها ببساطة فاعلية الزمكانية الباختينية كما ترى "أمينة رشيد" حيث تقول عن منهج "ميخائيل باختين" القائم على مفهوم الزمكانية ما يلي: "سوف نسمي زمكانية ما يترجم حرفيا بـ - زمان ومكان - أي التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية الزمانية كما استوعبها الأدب، وما يهمنا هو أنها تعبر عن استحالة الفصل بين المكان والزمان، ونفهم بالزمكانية المقولة الأدبية للشكل والمضمون. ويحدد باختين في كتاباته النظرية، أن - الزمكانية - هي جميع المؤشرات الزمانية والمكانية التي تُكوّن الشمولية الملموسة في العمل الفني"⁽¹⁾.

بل إننا وفق هذه الرؤية، سنتمكن من إعطاء مفهوم أعمق للتشكل الزماني والمكاني مغايرا لذلك البعد الشعري الذي توقفت عنده الباحثة زهرة كمون حيث رأت: "أن السارد إذا لا يحدد مدينة قسنطينة باعتبارها مكانا مرجعيا احتضن أحداث الرواية بل إنه يحددها ويضعها من منظور ذاتي فتغدوا صورة المدينة لا صورة مرجعية بل صورة مثقلة بأوجاع الذات وانفعالاتها وبذلك يكون عدم التطابق بين المكان المرجعي والمكان اللغوي هو المولد لشعرية المكان"⁽²⁾.

لنجد نحن أن الباحثة وفقا لهذه الرؤية أكثر جنوحا إلى تلك الأوصاف الصماء الفوتوغرافية وهي لم تتوقف عند هذا الحد، بل سنجدها تستهجن تلك التنوعات المستمرة في حركة الزمن، وتعتبرها هي الأخرى سيئة نتيجة تلك اللمسة الشعرية، حيث تقول: "فالحكي يتداخل على المستوى الزمني فيختلط الماضي بالحاضر ويمتزج ما حدث حقيقة بما حدث في خيال الذات الساردة وتتقاطع الحكايات وتخرق بفعل تدخلات الأنا الغنائي وتدخلات الأنا السارد الذي يساءل فعل الكتابة ذاته وينوه بكتابه"⁽³⁾.

(1) - رشيدة، أمينة: تشظي الزمان في الرواية الحديثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 11.

(2) - كمون، زهرة: الشعرية في روايات أحلام مستغانمي. ط1. دار صامد للنشر، تونس، 2006، ص 187.

(3) - المرجع نفسه، ص 192.

إنها من غير قصد تبرهن بقوة على ذلك التصور العضوي لمفهومي «الزمان والمكان»، حيث سينقل لنا أحد الباحثين وجهة نظر باختين في هذا السياق: " يرى باختين أن الهرونوتوب يحدد الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقته مع الواقع ولهذا فإنه يتضمن المقطع القيم الذي يمكن أن ينتقى من كل الهرونوتوب الفني في التحليل التجريدي فقط، ترتبط كل التحديدات الزمنية المكانية في الفن و الأدب ببعض وتصبغ بصبغة عاطفية قيمة، وإن التفكير التجريدي يستطيع أن يرى الزمان والمكان منفصلين عن بعضهما. إلا أن العمل الفني الحيوي « طبعاً المليء بالأفكار ولكن غير التجريدية» لا يفصل شيئاً ولا يتجرد من أي شيء . وهو يحيط الهرونوتوب بمختلف الأحجام و الأشكال والدرجات»⁽¹⁾.

إن تناول الزمان والمكان على اعتباره جانبا شكليا يقلل من فاعلية هذين العنصرين لما أصبح لهما في الرواية الحديثة من دور يتعدى هذا ليصبح أقرب إلى المضمون.

2- البنية الدلالية:

2-1- المدلول الإيديولوجي:

سنبحث هنا من خلال هذا المدلول عن واقع تعامل الثلاثية مع مختلف الإيديولوجيات: هل ستفرض منطقة الإقصاء ومن ثم التمركز حول إيديولوجيا بعينها؟ أما أنها ستنتفتح عن أكثر من إيديولوجيا بمنطق اللاتمركز؟.

قبل الخوض في مناقشة هذه المسألة سنحاول الوقوف لدى مفهوم الإيديولوجيا.

حيث يرى عبد العروي أن: " كلمة إيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، وتعني لغوي في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمونها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية. ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز الكتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية. إن العبارات التي تقابلها -منظومة فكرية، عقيدة ذهنية...- تشير فقط إلى معنى واحد من بين معانيها"⁽²⁾.

العروي يرى في هذا الصدد أن الكلمة الوحيدة في العلوم الإسلامية التي من الممكن جدا أن تكون موازية لكلمة موازية هي كلمة "الدعوة"، لكن لن يكون من السهل إحيائها ولأجل ذلك فهو يعرب كلمة إيديولوجيا إلى «ألوجة»، على وزن أفعولة.

أما «لالاند» فقد جاء في موسوعته الفلسفية، أن أول من استخدم هذه الكلمة لتصبح فيما بعد مصطلحا، ديستوت Destutte de tracy ، لتتوالى الاستعمالات بعد ذلك من طرف ستندال،

(1)- شلبية، زهير: ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواية. ط2. دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2001 .

(2)- العروي، عبد الله: مفهوم الإيديولوجيا. ط7. المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 2003، ص 9.

وتين وقد أوجد لها مترجم الموسوعة إلى اللغة العربية مصطلحا آخر هو «الفكرية»، وقد جاء تعريف لالاند للإيديولوجيا بعد أن قدم مفاهيم عامة حول هذا المصطلح ليقول: «هو فكر نظري يعتقد أنه يتطور تطورا تجريديا في غمار معطياته الخاصة به، له في الواقع تعبيرا عن وقائع اجتماعية ولاسيما عن وقائع اقتصادية، فكر لا يعيه ذلك الذي يبينه، أو على الأقل لا يأخذ في حسابه أو الوقائع هي التي تحدد فكره»⁽¹⁾.

ومنه يمكننا القول بأن الإيديولوجيا هي تلك الأنساق الفكرية: الناجمة عن ظروف بعينها والتي تحكمها خصائص محددة.

يقول فاضل ثامر: "إن الإيدولوجيا تشير إلى نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والمالية والدينية، وهذا النسق يعد جزءا من البنية الفوقية أو كما يقول من وجهة نظر علم الاجتماع كاتب عربي معاصر هي، نسق مترابط من المقولات التي تفسر الواقع المعيشي وتنطوي في... الوقت في الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع"⁽²⁾.

وحتى يقف بنا على مفهوم الإيديولوجيا وتنوعاته يعمد عبد الله العروي لتقسيمه إلى أربعة أصناف:

أ- الأدلوجة السياسية:

يستعمل المفهوم الأول في ميدان المناظرة السياسية ومن الطبيعي حينئذ أن يكتسي صبغة سلبية أو إيجابية حسب هوية المستعمل. «...». على أن السلبية والإيجابية راجعة إلى شدة التمرکز والتعصب لهذه الإيديولوجيا.

ب- الأدلوجة الاجتماعية:

أما مجال الاستعمال الثاني فهو المجتمع في دور من أدواره التاريخية، إننا ندرك المجتمع حينئذ ككل، يتفق جميع أعضائه في الولاء لقيم مشتركة ويستعملون منطلقا واحدا "...".

ج- أدلوجة الكائن:

مجال الاستعمال الثالث هو مجال الكائن، كائن الإنسان المتعامل مع محيطه الطبيعي والبحث فيه هو من قبيل نظرية الكائن، نجد في الماركسية تعارضا بين المعرفة الإيديولوجية والعلم الموضوعي، عندما تحدد الماركسية الأدلوجة فإنها تحدد في الوقت ذاته الواقع والكائن، ولهذا السبب لا تنفصل فيها نظرية التاريخ عن نظرية المعرفة والكائن.

د- الأدلوجة المشتركة:

(1)- لالاند، أندري: ت. خليل احمد خليل. ط2. منشورات عويدات. موسوعة لالاند الفلسفية. مج2، بيروت- باريس، 2001، ص611، 612.

(2)- ثامر، فضل: مرجع سابق، ص 135.

أما مجال الاستعمال الرابع فهو مشترك بين المجالات السابقة عندما ندرس أية أدلوجة في الفكر فإننا نبحت في الحدود الموضوعية التي ترسم أفق ذلك الفكر والحدود من أنواع ثلاثة:

- حدود الانتماء إلى أدلوجة سياسية، وحدود الدور التاريخي الذي يمر به المجتمع ككل، وحدود الإنسان في محيطه الطبيعي⁽¹⁾.

عند "عبد الله العروبي"، تنفرد الإيديولوجيا الكونية، كنوع خاص يقول: "أما الأدلوجة في معنى رؤية كونية فإنها تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون، تستعمل في اجتماعات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ لقصد يتحقق عبر الزمان"⁽²⁾.

أما "حميد حميداني"، فقد ارتأى أن يحتفظ بثلاثة أقسام وإلغاء المشترك "ويرى أن عبد الله العروبي نفسه كان يشعر بجمهورية التقسيم الثلاثي عندما لجأ في صلب كتابه إلى هذا التقسيم الثلاثي، فأفرد لكل نمط قسما خاصا به"⁽³⁾.

"بما أن الأدب هو المحور في هذه الدراسة ينبغي التركيز عليه خصوصا لأن العمل الأدبي يدخل كعنصر جوهري في التحليل البنائي لروح العصر، كما يضيفي عنصرا اجتماعيا إيديولوجيا يشكل خلفية ثقافية، تكمن تحت السطح، أو خلف القناع، والمغزى الإيديولوجي هو الذي يتولى كشف هذا القناع، وتوضيح المعاني الاجتماعية الإيديولوجية الكامنة وراءه، والتي ترتبط بخطة تربوية وأشرفت على تنفيذها سياسة تربوية قائمة على إيديولوجية معينة"⁽⁴⁾.

وعندئذ لا يكون هناك أي محل للدهشة، إذا نحن رأينا أن الأدب يتحول إلى وسيلة من الوسائل الإيديولوجية.

وبناء عليه فإن: "كل مظاهر الوعي الإنساني مرهونة بالجواهر المعرفي والإيديولوجي، ولا يمكن إقامة فاعلية جمالية (نقية) ومعزولة عن البعد الإيديولوجي اللهم إلا داخل الأبراج العاجية، يوتوبيات الجمالية الوهمية"⁽⁵⁾.

ولما كان الأدب ومن ثمة الرواية، من أحد أشكال الوعي الإنساني، فإنها بدورها ظلت تعتمد مختلف الإيديولوجيات، ويكمن الفرق فقط في الاستعمال الأحادي، فتصبح الرواية أو العمل الأدبي أيا كان صوتا لهذه

(1) - العروبي، عبد الله: مرجع سابق. ص 11.

(2) - المرجع نفسه، ص 13.

(3) - حميداني، حميد: النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص 14.

(4) - أبو شقرا، محي الدين يوسف: مدخل اللاسيوسولوجيا. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2005، ص 79.

(5) - ثامر، فاضل: مرجع سابق، ص 136.

الإيديولوجيا أو في الاستخدام المتعدد، حيث يمرر الروائي شتى الإيديولوجيات بالموازاة. وفيما يلي سنحاول تقديم عرض مكثف لواقع الرواية الجزائرية، تقف في إثر ذلك على ما حققته ثلاثية أحلام مستغانمي في ظل هذا التشكل.

أ- التمرکز المطلق:

يعكس هذا الشكل، تلك النصوص الروائية التي ظلت تكتب قبل أحداث 1988، والتي فرضت تراجعاً في سياسة الحزب الواحد وأثمرت دستور 1989 الذي نص على انفتاح الساحة السياسية على التعدد الحزبي، فأعطى المزيد من الحرية للفن والذي انعكس مباشرة على الأدب. ولأن الحقبة التي سبقت تاريخ 1988 كانت تدين بالولاء لإيديولوجيا اشتراكية، فإن نصوص الروايات لم تتخل عن دعم هذه الإيديولوجيا وتمجيدها، والدفاع عنها، أو النطق بها كقناعة مطلقة.

لقد جاءت نصوص هذه الروايات أحياناً عن طريق تمثل الآخر، ومحاولة إظهار لغة هذا الآخر المتهاككة، والتي تضمّر الشر قبل الخير، والسائرة إلى الاضمحلال، أمام قوة الإيديولوجيا الاشتراكية، وقد مثل هذا الجانب العديد من الأسماء نذكر من بينهم صاحب "ريح الجنوب"، حيث رسمت هذه الرواية الإقطاع من خلال مثله "عابد ابن القاضي" الذي راح يردد في نفسه في أحد المقاطع: "إن مصير الملكية رهيب بالنسبة للملاك. وهو واحد منهم فإن لم يبتغ الوسائل الكفيلة بالحفاظ على أرضه فستضيع منه"⁽¹⁾.

وقد ظلت هذه الشخصية تسعى بما أوتيت من وسائل للحفاظ على ضياعها، فتاتي الرواية إثر ذلك عارضة صورة قائمة لهذا الإقطاعي، تحاول إقناعنا بخطورة هذا الشكل، حيث يعمد "عابد ابن القاضي" إلى الحيلة والمكر لا إلى قوة الصوت، ولا إلى الفطنة، حتى أننا نجد "عبد الله الركيبي" يخلص إلى انطباع عام عن هذه الرواية أقرب إلى التذمر، حيث يقول عن جوها العام: "قد لا يحمل جديداً بالنسبة لما كان متوقعا من الكاتب الذي عاش تجارب كثيرة خصبة توّهله بأن يختار أحداثاً أكثر تعبيراً من الصراع الذي دار بين الشعب الجزائري والمحتلين أو بين طبقة ارتبطت مصالحها بمصالح الاستعمار وبين الجماهير الجزائرية قبل الثورة وأثناءها وبعد الاستقلال أيضاً"⁽²⁾.

إن عدم الرضى الذي أبداه عبد الله ركيبي قد يعود إلى تلك المعالجة التي ظلت تسير إلى النهاية في مستوى واحد بفعل تمثل الآخر، في الوقت الذي كان فيه هدف الكاتب هو الانتصار لأحد مشاريع الإيديولوجية الاشتراكية.

أما "محمد مصايف"، فيعرض بطل هذه الرواية "عابد القاضي" حيث يقول عنه: "هذا يمثل الإقطاعية العقارية خير تمثيل، ممثلها في ذكائها ونشاطها وانتهازيتها، وقدرتها على كتمان حقدتها خدمة لمصلحة عاجلة، و"ابن هدوقة" يصف هذا الفلاح الإقطاعي بكل الأوصاف السابقة، ويلاحظ تأكيداً ببراعة "ابن القاضي" في التكم وإخفاء غضبه ونيته السيئة، أنه ليس من الممكن إخراجه"، ويضيف أنه: "من أبرع الناس في تحين الفرص

(1) - بن هدوقة، عبد الحميد: ريح الجنوب، ط5، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 91.

(2) - ركيبي، عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974. الدار العربية للكتاب مطبعة الشركة التونسية، تونس، 1978. ص 202.

ونصب الأشرار وهو بالإضافة إلى هذه البراعة، التي يلجأ إليها عند الحاجة، رجل عمل بكل معنى الكلمة، فلا يكاد يفتر له عزم"⁽¹⁾.

وإذا كانت هذه صورة البطل فإن خصمه لم يكن في لحظة واحدة بحجم هذه القوة والتسلط، ولا حتى ندا بسيطاً يؤثر فيه أحياناً، فتهمين بذلك لغته لوحدها على جميع الرواية، يصف محمد مصايف أحد خصوم هذا البطل وهو الراعي « رابح » يقول عنه: " رابح لم يكن أهلاً لأن يمثل طبقة واعية من عمال الفلاحة في الريف"⁽²⁾.

بل إن صوت أحد الفلاحين الصغار استطاع أن يصرخ في وجه ابن القاضي، ولكن ذلك لم يكن إلا في لحظة انفعالية تخلو من أي وعي حيث راح يقول هذا الفلاح: " أنت والاشتراكية أعداء، نعرف هذا لأنك تخاف على أرضك، أما نحن الذين لا نملك شيئاً فلا نخاف الاشتراكية ولا غيرها"⁽³⁾.

تقابل هذه اللغة لغة الإقطاعي " ابن القاضي " وحجته الافتراضية التي رصدها محمد مصايف يقول عنه: " إن كسل العمال هذا وحده كاف بأن يلفت نظر الحكام إلى الخطر الذي يهدد الأرض بسبب الإصلاح الزراعي"⁽⁴⁾.

غير بعيد هذا النص وفي سياقه نجد رواية "الزلزال" للطاهر وطار "والتي تتمثل بدورها الآخر ولكن هذه المرة يتمثل الكاتب شخصية رجل له حظ من الثقافة، حيث يدير ثانوية بالعاصمة يقول بعض الدارسين عن هذه الرواية: "إنها رواية بطل مضاد يواجه فيها الكاتب -السارد الشخصية الرئيسية- ويواجهها في مجال معاد، بسرد وصفي، متواطئ وجدالي، لحكاية بطل يعيش عبر زمن القصص (قيامه) متخيلة"⁽⁵⁾.

هذا المدير المسمى " عبد المجيد بولرواح " بلغه نبأ سعي الدولة لتأميم الأراضي، فيتهدي إلى حيلة اكتتاب ضياعه مؤقتاً بأسماء بعض أهاليه للتهرب من هذا القانون.

وعليه فقد هيمنة لغة إقطاعي محتمل فيما يماثل منولوجاً داخلياً مع ذات البطل، من البداية إلى النهاية حيث يقول البطل "عبد المجيد بولرواح": " خدعوننا، خدعوننا، بدءوا بالاشتراكية حروفاً ثم راحوا يبعثون فيها الروح حتى صارت كلمة تعني لا محالة شيئاً ثم هاهم وفجأة... لا لا، الحرية، الحرية، الاستقلال الحكم السلطنة"⁽⁶⁾.

(1) - مصايف، محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، 1983، ص 185.

(2) - المرجع نفسه، ص 200.

(3) - المرجع نفسه، ص 186.

(4) - المرجع نفسه، ص 188.

(5) - بلحسن، عمار: صراع الخطابات حول القصص الإيديولوجي في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، مجلة فصول، مج.8، ع.1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص 130.

(6) - وطار، الطاهر: الزلزال. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية، الجزائر، 2004، ص 07، 08.

ويأخذ هذا الحوار الداخلي شكلا تصاعدي مستمر إلى أن يقول هذا البطل: "يجب محاربة العدو بكل الأسلحة، وفي ثانويته يجري العمل باستمرار على قطع خط الانحراف والمروق أمام عدد كبير من شبان يتأهلون للقيام في جميع المجالات، وأكثر من ذلك للدخول إلى الجامعة لمواجهة طغمة الشيوعيين"⁽¹⁾.

ومن هنا سيقول بعض الدارسين عن هذه الرواية: "كأن (الزلازل) متاهة نصية أو أحبولة، أو فخ ينصبه السارد لكشف « عبد المجيد بلرواح » الذي أسقط في اللعبة السردية، ويعري نفسه، ووعيه وطبقته، ويتزلق نحو اعترافات تحمل مواقفه المناقضة للمجتمع والشعب، بمساعدة سارد متأمر، بملك إرادة إيديولوجيا صارمة لتفكيك خطابه الماضي. السلفي ومشاغبه ومحاكاته بسخرية لاذعة من أجل توجيه الدلالة نحو انتصار خطاب الكاتب السارد"⁽²⁾.

والنتيجة في النهاية أن جل محاولات عبد المجيد بولرواح البطل الذي لا عدو له غير هذه الأيديولوجيا الاشتراكية، بالفشل الذريع وينتهي هو إلى الجنون، فنهم نحن مدى قوة هذه الأيديولوجيا التي تفرض نفسها على الواقع العام حتى بغياب من يدافع عنها ومن يشرحها ويدعو لها.

لقد رأى محمد مصايف: "أن رواية «رياح الجنوب»، تلتقي مع رواية «الزلازل»، للطاهر وطار، في كون كل منهما تعالج موضوع الثورة الزراعية"⁽³⁾.

أما النمط الآخر الذي يتمثل الأنا، أو بلغة أخرى الحديث عن الأيديولوجيا بلسان الانتماء للعداء.

نجد هنا أكثر من نموذج لهذا النوع، سنختار منها على وجه الخصوص "اللاز" التي حاولت رسم صورة للثورة، التي لم تثمر لأنها قتلت تلك النواة الشيوعية، التي ناضل "زيان" الرجل المثقف والبد البطل "اللاز" من أجل تشكيلها منذ البداية: "إنها الفارق بين "اللاز وزيدان"، بين الثورة والحزب الشيوعي الجزائري، فزيدان- الحزب، زيدان الشريحة السياسية المقبولة! إطار جاهز من القناعة النظرية، لم تستطع أن تفك الحصار عن ذاتها، وظلت الثورة بالنسبة إليها تشخيصا حيا لطموح البرجوازية وتسلقها الطفولي، ولم تجد فيها أكثر من "تريزا ديكيرو" جديدة"⁽⁴⁾.

ولأن البطل "اللاز" الذي تم تقديمه على أنه مغيب النسب، غير مستقر في شخصيته، نتفاجأ وهو يسأل أباه بعد أن تعرفه لأول مرة بأنه هو ذلك الأب المغيب: "افهمني كيف أنت أحمر؟"⁽⁵⁾.

(1)- وطار، الطاهر: الزلازل، مرجع سابق، ص 118.

(2)- بلحسن، عمار: مرجع سابق، ص 130.

(3)- مصايف، محمد: مرجع سابق، ص 190.

(4)- صميلي، يوسف: موازين نقدية في النص الثوري. ط1. المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1995، ص 17.

(5)- وطار، الطاهر: اللاز. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 56.

ورغم أن الكاتب السارد يحاول جعل الفكرة الشيوعية سهلة الهضم ساذجة إلى حد تطابقها مع واقع حال البطل، نجد يعبر عن هذه الفكرة البسيطة بقوله على لسان "اللاز": "إذن فأنا بدوري أحمر: رغم عدم معرفتي للسياسة، فإنني أبغض الأغنياء وأبناءهم المأفونين وبناتم العاهرات، آه لو كنت أحسن القراءة مثل أبي لكنت أحمرًا بحق"⁽¹⁾.

واللافت للنظر هنا أن يحدث هذا التأثير والتأثر وفق هذه الصورة الآلية بين أب ظل مجهولا و ابن كبير بعقدة غياب النسب، لنجد أنفسنا أمام مبررات شحيحة تكون قاردة على إحداث هذا التفاعل على مستوى مفاهيم تجريدية خالصة، وقد رأينا أن "ماكسيم غوركي" حين أراد تفعيل التأثير والتأثر بين الأم وابنها "بول" جعل العلاقة بين الاثنين تبلغ حد الملازمة المستمرة، بل أصبحت الأم طرفا في مجالس ابنها المتكررة، بينما تكون صورة زوجها العامل البائسة في ماضيها، هي ذلك الواقع البغيض الذي كان لا بد من الثورة عليه⁽²⁾.

في حين أن "ميخائيل شلوخوف"، جعل الفكرة البسيطة للإيديولوجيا الشيوعية تكبر مع وعي "كاريكوري بنطلاي"، بالتدرج، حتى أنه يقول في أحد المقاطع مخاطبا نفسه: "أقول إنني لا أفهم شيئا، إن من العسير علي أن أتبين رأس الشيء من ذنبه، إنني تائه لكوني نهب عاصفة ثلجية في السهب"⁽³⁾. ويستمر هذا البطل في البحث عن الحقيقة التي ما فتئت تتجلى وتختفي، وهو لا يكف عن الاستفسار والمناقشة.

لأن صوت الإيديولوجيا الشيوعية وحده هو المهيمن في رواية "اللاز"، سنجد أن "حمو" شقيق "زيدان" يردد هو الآخر: "يجب أن تحمر الثورة كلها لتفكر تفكيرا سليما"⁽⁴⁾. وبدل أن يقدم وطار وسائل مساعدة للبطل "اللاز" تجعله قادرا على فهم إيديولوجيته، كالكتابة والقراءة كما فعل غوركي مع الأم، يكتفي معه وطار بإنطاقه بتلك المفاهيم البسيطة لأن طموحه هو ذلك، بل جعل زيدان يعول عليه ليكون امتدادا له: "إنك -أب- "اللاز" - الشعب برمته، الشعب المطلق بكل المفاهيم، هذا اللاز ليس غنيا وليس واعيا للفقير... ليس ثوريا وليس مستسلما... أمي... لا كالأمين، وشاب لا كالشبان، هذا اللاز. هذا اللاز كيف أصنع منه شيئا؟ لعلني بالحب فقط أستطيع الوصول إلى أعماقه"⁽⁵⁾. والنص هنا كفيل يبرز تلك الانشغالات التي تطرحها رغم أن بعض الدارسين يبرر وورود وورود البطل بهذه الكيفية بمنطق التلقائية، حيث يقول: "لا حاجة إلى القول بأن اللاز نفسه كان قمة

(1) - وطار، الطاهر: اللاز، مرجع سابق، ص 79.

(2) - غوركي، ماكسيم: الأم. ت. محمد بن عمر الزرهوني. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، سلسلة الأنيس الأدبية، الجزائر، 1990، ص 32.

(3) - شلوخوف، ميخائيل: الدون الهادئ. ت. علي الشوك وآخرون. مج2. دار ابن خلدون، بيروت 1982. ص 162.

(4) - وطار، الطاهر: اللاز، مرجع سابق، ص 85.

(5) - المرجع نفسه، ص 132.

التلقائية لكن دون أن يكون له هدف خاص ودون أن يشغل فكره بهدف غير الرأي، وإنما الانصهار الكلي في بوتقة الحدث الثوري مجذرا موقفه منذ البدء، دون أن يكون هناك خيط مميز يفصله عن الصورة الكلية للشعب. وكان إنسانا ورمزا، شخصا وشعبا، وتجسيدا لعفوية المبادرة وتلقائية الحركة⁽¹⁾.

وأيا كان مبرر الدارسين، فإن هيمنة صوت المركزي، هو صوت الايديولوجيا الشيوعية، حيث ينتهز لها زيدان ظروفًا معينة ليؤسس نواة حزب مع بعض الرفاق الأجانب وتظل آماله منعقدة على تلك التجارب البسيطة كما كان الأمر مع اللاز: "اللاز المسكين ابني ماذا سيكون مصيره؟ آمن بما بسرعة كالشعب لأنها كانت منه فيضًا وانظم إليها بنفس السرعة بل احتضنها كما احتضنها الشعب"⁽²⁾.

لقد ظلت هذه المرحلة تتجاهل حتى تلك الأصوات التي تمثل روح الشعب الفعلية، وقد تعمد إلى السخرية أقلام معينة من بعض النماذج التي تكون ايديولوجيتها هي المعتقد الديني ذاته، بل ولم يعمدوا حتى إلى تطوير هذه الأصوات وكان مصيرها باستمرار الإلغاء والرفض. لقد ورد هذا التجاهل على وجه الخصوص لدى واسيني الأعرج، إن لم نقل أن أصوات أولئك المتدينين، حيث يقول البطل صالح ابن عامر الزوفري في رواية "نوار اللوز" عن أحد الرجال بعد أن تحدث عن ماضيه الأسود: "ألفت وجهه في المسجد حتى كدت أنسى أنه واحد من الذين باعوا قلوبهم للكذب والذل، وجه النحس، حتى لحيته الطويلة التي كان يعرف بها نزعها، يقال أنه تاب لا يتكلم إلا عن الدين والقيامة ويوم الحساب، الذي لا رحمة فيه إلا لوجوه المؤمنين التي لا تلمسها النار... ويحك مع غيره خيوطا لاغتيال كاتب ياسين"⁽³⁾.

وهذه الصورة ومثيلاهما لا تعني بالنسبة لنا، غير ذلك الإلغاء المتعمد والتمركز المطلق ضمن صوت إيديولوجي واحد، يصب ضمن الإيديولوجيا التي كانت سائدة آنما، والأغرب أن تساير الدراسات النقدية هذا التوجه.

ب- تراجع التمركز:

ترجع هذه المرحلة إلى ما بعد أحداث أكتوبر 1988 وما تبعها من تغيرات على المستوى المحلي، وما كان على المستوى العالمي من تصدع للمعسكر الشرقي، حيث ضاع الحلم الأكبر، وقد مثل هذا الشكل تلك الأقلام التي كانت تكتب في السابق، حيث أصبح أبطالها يسمعون، ونزلوا من

(1) - صميلي، يوسف: مرجع سابق، ص 29.

(2) - وطار، الطاهر: اللاز، مرجع سابق، ص 199.

(3) - لعرج، واسيني: نوار اللوز: تغريبة صالح ابن عامر الزوفري. ط1. دار الحداثة الحمراء، بيروت، 1983، ص 151.

أبراج إيديولوجياتهم، ليتجولوا بين الإيديولوجيات الأخرى، غير أن منطق التفوق على الآخر لم يبرح وعيهم، ومع ذلك تحسب هذه السمات ضمن التراجع عن التمرکز، لقد خرج وطار عن صمته بعد أن كتب مقدمة لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" حيث يقول: "أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة... هنالك مطبات أحدها الانحياز، ضد أو مع، هذا الرأي أو ذاك، ومن السهل حدوث ذلك، لأنه يريح الكاتب من عيئ تحمل خصمه من أول العمل إلى آخره"⁽¹⁾.

ولأن وطار جعل في روايته "الشمعة والدهاليز" أبطل أكثر تفاعلا مع العالم الخارجي، ونقصد محاورته لأولئك الذين كانوا يحملون إيديولوجيا إسلامية، فقد أعتبر سلوك هذا البطل إجابة كافية عن توجهه الجديد الذي يكاد أن يكون توجهها صوفيا، حيث يقول قاطعا الشك باليقين عما آل إليه بعد انهيار المعسكر الشيوعي الذي ظل يمثله: "لعلني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز، يطرحها أصدقائي وخصوصي حول موقفي من الأحداث، منذ انهيار الإتحاد السوفياتي إلى اليوم"⁽²⁾. الذي يتضح من تصريحات وطار هنا، هو التهوين قدر الإمكان مما حل بالإيديولوجيا الشيوعية. رغم أنه أوجد لنفسه مذهبا جديدا في كتابة الرواية. عند هذا الحد يتضح جليا ما كان طه حسين يدعو إليه من ضرورة استقلالية موضوع الأدب بذاته: "الأدب ليس وسيلة ولا ينبغي أن يكون وسيلة «...»، وإنما الأدب غاية في نفسه «...»، فإن يسخر الأدب فيكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلا من سبل التغيير في حياة الشعوب، فهذا التفكير لا ينبغي أن نساق إليه ولا أن نتورط فيه، وليس معنى هذا أن الأدب بطبعه عقيم، وأن الأدب أثرٌ بطبعه، ولكن معناه أن الإصلاح والتغيير وتحسين حال الشعوب، وترقية شؤون الإنسانية، أشياء تصدر عن الأدب صدورا طبيعيا كما يصدر الضوء عن الشمس، والعبير عن الزهر..."⁽³⁾.

والفكرة هنا أبعد ما تكون عن "الفن للفن" وأقرب إلى دعوة "ميخائيل باختين": "إلى ضرورة إقامة موازنة بين المنظورين الجمالي والإيديولوجي، ورفض النظرة الأحادية المحايثة لأي من المنظورين... رفض أن تظل الرواية أسيرة لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية أو لدراسة الخصائص الأسلوبية والفنية فقط، وهو ما يرى أن أحد المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى"⁽⁴⁾. وقد بات يراودنا شعور بالمعالجة الأحادية حين نقف أمام نصوص الرواية الجزائرية وذلك بفعل هيمنة الإيديولوجيا عن اللمسة الجمالية.

(1) - وطار، الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 09.

(2) - المرجع نفسه، ص 11.

(3) - حسين، طه: خصام ونقد. ط6. دار العلم للملايين، بيروت، 1975، ص 58.

(4) - ثامر، فاضل. مرجع سابق، ص 136.

إن الطاهر وطار قدم لنا في رواية "الشمعة والدهاليز"، نموذج بطل، مثقف، هو أستاذ جامعي كهل، يعيش أحداث مطلع التسعينيات، ويحاول فهم ما يدور من تحركات الإسلاميين، فيذل العناية للترول إليهم ومحاوره بعض أفراد هذا التوجه الجديد، رغم أنه في نفسه يظل ساخرا من كل ما كان يحدث، وفي أحد تأملاته يقول هذا البطل عما كان يجري من مظاهرات، وما كان يرفع من شعارات من قبل الإسلاميين أن: "ماركس سيقول أن ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية...، أما لينين سيبادر إلى القول، أن الله كان دائما وأبدا حليف الفقراء والمساكين والمضطهدين وأنه ممن حق ومن واجب هؤلاء أن يلتجئوا إلى الله"⁽¹⁾. والذي يتضح منه خلال هذه الرواية، بداية اقتراب الايديولوجيا الاشتراكية التي ظلت متعالية، من الايديولوجيات الأخرى.

هذا رغم أن رواية «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، و «الولي يرفع يديه إلى السماء» تدخل في عوالم من التصوف الذي يبدو غريبا، وخارجا عن إطار الواقع فتضيع بذلك تلك الصورة الثابتة لشخصية روائية أقرب إلى مدارك القراء العاديين، فالبطل يكون ناسكا ويصبح قاتلا وأحيانا يصبح بطلا أسطوري فنجد أنفسنا أمام تضارب بين مقتضى الحال ومقتضى المقام، ويصعب رصد الايديولوجيا الفعلية لهذا البطل الأسطوري.

إن غياب الهدف في رواية «الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء» جعلت البطل يستبشر مصرورا حين غمر ظلام دامس كل البلدان العربية الإسلامية، لأن الحركة الإسلامية صار لها صوت مسموع واعتلاؤها سدت الحكم سيعني انتهاء مصير الايديولوجيات الأخرى حيث يقول معبرا عن هذه المصرة: "أبشر أيها الولي الطاهر ربك استجاب لدعاء ظل ينتظر منذ سقوط الدولة العثمانية"⁽²⁾. وقد علق "سعيد يقطين" عن هذه الرواية يقول: "إنها رواية تسعى إلى الإمساك باللحظة العربية وهي حية تسعى! ولما كانت كل اللحظات الحية من الصعوبة بما كان الإمساك بها أو التكهّن بما ستؤدي إليه... إذا كانت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، تسعى لتكون ملحمة عما جرى فإن "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، ترمي لتكون تجسيدا ساخرا لما يجري"⁽³⁾.

هذه المعاشة للحظة هي التي أحدثت الخلخلة على مستوى تبني الايديولوجيا الاشتراكية أو غيرها على وجه الخصوص، غير أن الواقع الأدبي يسجل تراجعا للتمركز الذي ظل سائدا.

أما "واسيني الأعرج" فلم تتجلى لديه صورة التراجع إلا من خلال ذلك الشعور العام الذي بثه في نموذجها "سيدة المقام" بحلول جهات يطلق عليها -أصحاب النوايا- تكون مصدر إقلاق

(1) - وطار، الطاهر: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 140، 141.

(2) - وطار، الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء. منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، 2005، ص 29.

(3) - المرجع نفسه، ص 07.

للإيديولوجيا الشيوعية التي ظلت سائدة، وهو ما يمكن فهمه من خلال بطلته راقصة الباليه "مريم" تقول في أحد المواضع: "كلما أخفق المرء في حياته التجأ إلى ربه يتعشقه بكثير من النفاق، لا بد أن يكون الله قد مل هذه الوجوه المكتئبة"⁽¹⁾. وقد تكلمت البطلة بهذا الكلام، عقب اعتلاء الإسلاميين سلطة بلدية العاصمة وأصبحوا يضايقون هذه الراقصة، التي حز في نفسها كثيرا أن تتراجع تلك الايديولوجيا الحاكمة التي ظلت تحمي مرقصها بينما صار يضايقها حلول إيديولوجيا جديدة غريبة عنها، ترفض أن يظل مرقصها مفتوحا.

إن هذا الجو العام الذي فرضته جملة من المعطيات عقب أحداث أكتوبر 1988، هو الذي فرض هذا التراجع عن التمرکز ضمن ايديولوجيا بعينها لا تأبه بسائر الايديولوجيات الأخرى، ليتيح المجال لإيديولوجيات أخرى، ولو عن طريق الشعور بحضور هذه الايديولوجيات واستمرار التعمد في إقصائها.

ج- الخروج من نطاق التمرکز:

هذا الشكل سيحاول أن لا يتكلم عن إيديولوجيا بعينها، وينتصر لها مثل غيرها، بل يسعى إلى خلق توزيع عادل، بين أصوات مختلفة، يكون هو ناقلا أمينا لكل صوت وفق ايديولوجيته فيلغي بذلك منطق إقصاء الايديولوجيات التي لا ينتمي إليها، إنه بمنتهى البساطة كسر لذلك التمرکز حول ايديولوجيا بعينها يغدو الكاتب من خلالها كما يرى ميخائيل باختين مجرد كاتب لرواية من نمط منولوجي.

لقد جاءت ثلاثية أحلام مستغانمي التي حاولت بنقلة جادة أن لا تنتصر لإيديولوجية محددة، بل عمدت إلى التنوع والارتباط بأكثر من إيديولوجيا، وحاولت مسيرتها بتؤدة إلى النهاية. حيث سنرى أفكار أبطالها مستقلة ينتصر كل بطل لفكرته على حدى، وهي، أي الكتابة تبدو أقل انخيازا إلى إيديولوجيا هذا البطل أو ذاك، ويكفي أن نقف على القول البطلة "حياة"، في رواية "فوضى الحواس"، والتي ما فتئت تكرر جهودها لفن الكتابة هي الأخرى، وقد راحت تخاطب شقيقها ناصر ذو التزعة الأصولية: "... إذا شئت لا تكن معي ولكن لا تكن ضدي... لا أريد أن يأتي يوم نصبح فيه أعداء، فقط لأننا لا نفكر بالطريقة نفسها"⁽²⁾.

إن هذه العبارة هي التي ترسم الشكل الجديد، الذي يتخلى عن جعل الأدب، ومن ثمة الرواية مجرد وسيلة، لتمرير أفكار إيديولوجية بعينها، ومن هنا تستطيع الكاتبة إعطاء الأولوية للمعيار الفني

(1)-الأعرج، واسيني: سيدة المقام، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 119.

(2)- مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 135.

الجمالي في تحريك شخصها، بدل الانسياق وراء التشعبات الإيديولوجية والهبوط بالأدب إلى سياقات أخرى، هي كل شيء عدا أن تكون أدبا.

إن "ميلان كونديرا"، يرى أن ذلك الاحتضان المباشر لإيديولوجيا محددة هو الذي أوشك أن يمت الرواية: "يجري الحديث كثيرا ومن وقت طويل عن نهاية الرواية ولا سيما على ألسنة المستقبليين والتجريديين وكل الطليعيين. كانوا يرون الرواية تحتفي عن طريق التقدم لصالح مستقبل مختلف جدا وجذريا، لصالح فن لا يشبه في شيء ما كان موجودا قبله. وستدفن الرواية بسم العدالة التاريخية والطبقات المهيمنة، والنماذج العتيقة والواقع، إذا كان «سرفانتس» هو مؤسس الأزمنة الحديثة، فإن على نهاية ميراثه أن تعني أكثر من مجرد استراحة في تاريخ الأشكال الأدبية، إذ أنها تعلق نهاية الأزمنة الحديثة لذلك تبدو لي الابتسامة البلهاء التي تعلن معها موت الرواية باطلة. باطلة لأنه سبق -يقول كونديرا- أن رأيت وعشت موت الرواية، موتها العنيف بواسطة المنع، والرقابة والضغط الإيديولوجي، في العالم الذي قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتي والذي نصفه عادة بالشمولية آنذ ظهر بكل وضوح أن الرواية بائدة" (1).

يتلقف كونديرا من جهة أخرى معطيات تلك الفترة التي هيمنت فيها الإيديولوجيا الشيوعية على الرواية الروسية وأفقدتها حيويتها بفعل هذه الهيمنة بل أدخلتها إلى ما يمكن أن نسميه رتابة مملّة، حيث يعبر عن ذلك بقوله: "لقد مضى ما يقرب من نصف قرن على توقف تاريخ الرواية في الإمبراطورية الشيوعية الروسية". وإنه لا حدث هائل نظرا لعظمة الروسية من «غوغول» إلى «بييلي»، ليس موت الرواية إذا فكرة وهمية، فقد تم حدوثه ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية، إنما لا تحتفي، بل يتوقف تاريخها لا يبقى بعدها إلا زمن من التكرار الذي تعيث فيه الرواية إنتاج شكل مفرغ من روحه، إنه إذن موت مكتوم مملادون أن يرى ودون أن يصدم أحدا" (2).

وقد كان من أهم الأسباب التي جعلت "عباس محمود عقاد" في عالمنا العربي، يناصب الرواية ذلك العداء، قيام بعض روادها بتمرير الفكر الشيوعي، بهذا الشكل المطلق من خلالها، فراح يتهم على هذا الشكل الأدبي حيث يقول في بعض مقالاته: "هؤلاء الذين لم يكتبوا عن الفقر إلا بعد أن أصبحت هذه الكتابة موضوعا مأجورا عليه، هم موضع الشبهة بل موضع التهمة..." (3).

تجربة "كونديرا" في العالم الغربي، تبدو ثرية من الوهلة الأولى، حيث تقدم لنا فهما أعمق عن واقع الرواية المتمركزة ضمن إيديولوجيا بعينها. وإذا كانت الكاتبة -كما نرى- من خلال ثلاثيتها،

(1) - كونديرا، ميلان: فن الرواية. ت. بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 2001، ص 21.

(2) - المرجع نفسه، ص 22.

(3) - العقاد، عباس محمود: مذهب ذوي العاهات. ط 1. المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1977، ص 160.

قد استغلت جملة من الظروف العامة قد أسعفتها ذائقتها الفنية في تجنب الدخول بالنص الأدبي تحت مظلة إيديولوجيا بعينها ويكفيها الشاهد الذي أوردناه، من رواية "فوضى الحواس" كدليل كاف على وعيها الكامل بهذه المسألة، ومن جهة أخرى سترسم عقب مخاطبتها لشقيقها تفهم هذا الشقيق لما قالت واستجابته لدعوتهما. وزوال التمرکز لن يتم إلا عن طريق إيجاد التفاهم والتفهم والتحاور البناء بين الشخصوس رغم تباين توجهاتهم.

إن أمثال هذه النماذج تنتشر عبر أجزاء الثلاثية برمتها، تبلغ جدا من المغالاة كما هو الشأن مع "زيان" في رواية "عابر سرير" حين يقول: "كل يتخلى عن قناعته حيث استطاع"⁽¹⁾.

هذا التخلى لم يكون إلا لأجل سماع صوت الآخر ومحاورته، والحجة الأقوى هي الفاصل، إنما فقط على الكاتب أن يبقى على الحياد.

إن الثلاثية تكثر فيها المناقشات، والمحاورات، ويغيب فيها حضور قاموس محدد لمذهب أو إيديولوجيا بعينها، بل أن لغة الشخصوس تتفاوت فيما بينها وتنوع، كل حسب انتمائه، بتحقيق الثلاثية بهذه القفزة النوعية، من خلال انفتاحها على أكثر من إيديولوجيا، ستفتح أمامنا آفاقا جديدة للدراسة والتحليل، ستخرج عن المؤلف الاعتيادي.

2-2/ المدلول الحضاري:

جاء في الموسوعة العربية العالمية، أن الحضارة هي: "طريقة حياة نشأت بعد أن بدأ الناس يعيشون في المدن أو مجتمعات نظمت في شكل دول:

الحضارة تشمل الفن والعادات والتقنية وشكل السلطة وكل شيء آخر يدخل في طريقه حياة المجتمع.

ومن هذا المنظور فإن الحضارة ماثلة للثقافة، ولكن الثقافة تشير إلى وسيلة ما من وسائل الحياة وتشمل أسلوب الحياة البسيطة والمعقدة، أما كلمة الحضارة فتشير فقط إلى أساليب الحياة التي تتصف بنظم اقتصادية وحكومية واجتماعية معقدة.

ولذلك فبالرغم من أن كل إنسان يعيش في إطار ثقافة ما، إلا أنه لا يعيش كل فرد في إطار حضارة معينة"⁽²⁾.

أما: " مفهوم الحضارة الآن، هو كل عمل أو إنتاج تتمثل فيه الخصائص الإنسانية والفكرية والوجدانية والسلوكية.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 110.

(2) - الموسوعة العربية العالمية. مج9. ط2 مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع. مكتبة الملك فهد، الرياض، 1999، ص 423.

وبتحديد الحضارة بهذا المفهوم تعتبر الفلسفة والعلم والدين والفن والأدب والأخلاق من جوانب الحضارة، والمجتمع الحضاري هو الذي يفرز هذه الجوانب التي تعبر عن الحضارة.

والإنسان الحضاري إذن هو الذي له إنتاج في هذه الجوانب، والحضارة الإنسانية بعد ذلك ليست إنتاجا ماديا ولكن الإنتاج المادي قد يكون نتيجة لبعض جوانب الحضارة، أو لها جميعا⁽¹⁾.

بناء على هذين التعريفين، يمكننا استخلاص ثلاثة أوجه للحضارة، أولها (الإنسان الفاعل)، الذي يمثل منطلق كل حضارة، ثانيا (المظهر المادي)، وتمثل تلك المنتجات المادية لكل حضارة، ثالثا (المظهر المعنوي)، يخص الجانب الروحي للحضارة، وتمثلها كذلك تلك الإنتاجات الفكرية والثقافية والفنية التي قد تعد مظهرا مستمرا عبر الزمان، في الوقت الذي يقتصر فيه المظهر المادي على المكان فقط.

هذه المظاهر مجتمعة سنحاول رصدها من خلال ثلاثية "أحلام مستغانمي"، لأنها ستقدم لنا إطارا نصيا وفق معطيات مغايرة، تكون قادرة على تحقيق تفاعلات كبرى تتجاوز على الأقل تلك التي كانت تقدمها لنا البيئة القروية الساذجة، التي ظلت تعرضها لنا بعض الروايات المؤدجلة، بل أن تحقق هذه العناصر الحضارية تفتح للنص آفاقا واسعة غير محدودة، لإثراء هذه المضامين المختلفة، ومنه فقد بادت هذه المظاهر في الثلاثية على النحو الآتي:

أ/ الإنسان في الثلاثية والتحضر:

إن شخوص الثلاثية تم اختيارهم بعناية فائقة، فبينما كان الشخص المحوري في "ذاكرة الجسد" رساما، فإن الشخص المحوري في "فوضى الحواس" هي امرأة كاتبة روائية، في حين سيكون بطل "عابر سرير" مصورا صحفيا، وكل واحد من هؤلاء يستجيب لمتطلبات فترته.

إن السمة الأساسية لهؤلاء، هو التعلم أثناء مرحلة الطفولة، بل إن البطل خالد في "ذاكرة الجسد" رغم الظروف القاهرة التي كانت تحيط به، فقد استطاعت الكاتبة، أن تجعله شخصا متعلما، وها هو يقول: "هكذا عدت إلى ثانوية قسنطينة، بعدما أحلفت عاما - في السجن - دراسيا لأجد البرنامج نفسه، وكتب الفلسفة نفسها، والأدب الفرنسي في انتظاري"⁽²⁾.

(1) - البهي، محمد: الدين والحضارة الإنسانية، مكتبة الشركة الجزائرية مرازقة بوداود وشركائه، ص 52.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 31.

وهذا التعلم تصنعه جهود البطل من خلال الاحتكاك بالكتب ليصبح مثقفاً، يقول خالد: "أصبحت في بضع سنوات مزدوج الثقافة لا أنام قبل أن أبتلع وجبتي من القراءة بأحد اللغتين" (1).

وإلى جانب التعلم سنجد أن شخوص الثلاثية يُقبلون على القراءة بنهمٍ شديد، فبينما يقول خالد في "ذاكرة الجسد": "أنا لم أفعل شيئاً سوى القراءة. ثروة الآخرين تعد بالأوراق النقدية، وثروتي بعناوين الكتب، أنا رجل ثري كما ترين، قراءات كل ما تقع عليه يدي، تماماً كما نهبوا كل ما وقعت عليه أيديهم" (2).

يقابل هذا ما رده الصحفي في رواية "عابر سرير": "أعتقد أنني خلال سنوات طويلة ما أقمت علاقة جميلة سوى مع الكتب" (3).

إذ فعل القراءة في رواية "فوضى الحواس" حاضر كذلك حين تقول البطلة: "كل شيء يغريني بالقراءة" (4). ويأخذ هذا الفعل بعداً أعمق حيث تقول البطلة: "إن ثمة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة وتوصلنا إلى حد لا نتوقعه" (5).

وهذا الفعل ينتهي بنا حتماً إلى تلك الصفات التي لازمت شخوص الثلاثية، وهو "الإبداع"، بتفوق، إذ أنه كما ظهر البطل رساما في "ذاكرة الجسد"، فإن البطلة في "فوضى الحواس"، تقدمها الكاتبة على أنها روائية، أما البطل في "عابر سرير"، فهو مصور وصحفي، وإبداع هؤلاء الشخوص مسخر لقضايا كبرى، إلى جانب جوهرها الفني البارع، فهي أحيانا تتناول قضايا تاريخية صارت في حكم الماضي، وأحيانا قضايا واقعية.

إلى جانب أفعال التعلم والقراءة والإبداع ستكون شخوص الروايات، قادرة على تفعيل المحاورات والنقاشات، إنها إجمالا، واعية قادرة على استيعاب الأحداث والتفاعل معها، إن شخوص الثلاثية لا تتسم بعقد تافهة، لأن بعض أعضاء جسد الواحد من هؤلاء مبتور أو معطل، ولكن أبطالها تميزهم قوة وعيهم وفعلهم إنه ببساطة جوهر الإنسان.

ب/ المظاهر المادية الحضارية في الثلاثية:

(1) - المصدر نفسه، ص 147.

(2) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 161.

(3) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 173.

(4) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 148.

(5) - المصدر نفسه، ص 305.

تمثل هذه المظاهر في تلك المنشآت التي تعبر عن تقدم الإنسان، سواء في العمران، أو في خلق هياكل لأغراض تخر هذا الإنسان.

إن الثلاثية في مختلف أجزائها تقدم لنا المدينة، وكما أشرنا سلفا فقد جاءت لتعبر عن هذه المدينة بطبقتها الوسطى، فنشهد الشوارع والساحات كما سنرى في رواية "فوضى الحواس" مع ساحة الأمير عبد القادر بالعاصمة وتلك المباني الشاهقة، بينما قدمت لنا قسنطينة في الرواية الأولى والثانية بجسورها ومسجدها وسجنها وقاعة السينما والمقاهي ومخفر الشرطة، وكان المطار نقطة مشتركة بين قسنطينة وباريس، في حين أن باريس تفردت بقاعات عرض للوحات الرسم. وشاهدنا مقابل ذلك حماما للنساء بقسنطينة.

أما المنازل فهي الأخرى تعكس مدى تحضر الإنسان، سواء من شكل هذه المنازل الخارجي أو من خلال تأثيرها الداخلي، حيث رأينا كيف أن معظم المنازل المقدمة في الرواية الأولى أو الثانية وحتى الثالثة تشتمل على مكتبة، كما هو الأمر مع منزل "عبد الحق" بالعاصمة، والمنازل إلى ذلك تضم حدائق كما رأينا في منزل المنتزه، بل إن بعض المنازل صارت تحتضن أشياء فنية كاللوحات أو المنحوتات، وفي أحيان أخرى ستري أن المنازل تحوي مكتبا خاصا للقراءة والكتابة، إلى جانب حضور أجهزة التلفزيون والهاتف وأشياء أخرى.

بحضور هذه المظاهر سنكون أمام مجتمع حقيقي لا طبيعي كما يرى "روسو"⁽¹⁾، وقد يكون لهذا التصنيف منذ الوهلة الأولى فهم أن يكون هذا الإنسان قد تجاوز مرحلة الفطرة إلى مراحل أكثر تقدما، ستخدمنا نحن من حيث بذل جهود إضافية لفهم هذه الحال التي آل إليها هذا الإنسان.

ج- / المظاهر المعنوية الحضارية للثلاثية:

الثلاثية تحتفي بالكثير من القيم بقول خالد في "ذاكرة الجسد": "لقد كانت القيم بالنسبة إلى شيء لا يتجزأ، ولم يكن هناك في قاموسي من فرق بين الأخلاق السياسية وبقية الأخلاق"⁽²⁾.

أما البطلة "حياة" فتقول عن أبيها الذي استشهد أثناء الثورة: "يهمني أن أعرف شيئا عن أفكاره، بعض تفاصيل حياته وطموحاته..."⁽³⁾.

(1) - ويف، بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع. ت. سليم حداد. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 352.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 102.

(3) - المصدر نفسه، ص 103.

من هذه الحفاوة البالغة بالقيم المتمثلة كما جاءت في مختلف نصوص الثلاثية، (الأخلاق، الدين، اللغة، الوطن، التاريخ، الفن...". لقد بذل كل جزء من أجزاء الثلاثية عنايته الكاملة بأحد هذه القيم وظل الأبطال يناقشون مسائل تدور في هذا النطاق.

بل نجد أن الكاتبة قد عمدت إلى إظهار قوة العنصر الحضاري لدى الحضارة الشرقية مقابل هزاله وضعفه لدى الحضارة الغربية، وقد مررت من خلال شخص "كاترين" حيث قدمت لنا البطل "خالد" وهو يدافع عن رسمه البريء الذي إلتقطه لها ليشتمل على وجهها، متعففا عن عريها وقد رد عليها حين عاتبته عن ذلك البتر بقوله: "لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكنني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها هكذا عارية تحت الضوء رغم أنني رجل يحترف الرسم، فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية، حتى في جلسة رسم"⁽¹⁾. وتعود الكاتبة إلى الفكرة نفسها في "عابر سرير"، على لسان "فرنسواز" التي هي كاترين نفسها لتقول للمصور الصحفي: "أنا موضوع رسم لا رسامة!"⁽²⁾.

وبهذه الصيغة، هل أن "فرنسواز" تود أن تنطق بلسان حال حضارتها؟ هي المادة لا الروح؟!.

ومن القيم المبتوثة عبر الثلاثية سنجد الجمال، الحب، حيث يقول الصحفي: "فالحب الكبير يختبر في لحظة ضياعه القصوى"⁽³⁾، من القيم كذلك الضمير، الصدق...

خلاصة:

إذا كنا في معالجتنا للمدلول الإيديولوجي، قد استطعنا إثبات انفتاح الرواية على أكثر من إيديولوجيا، ما سيجعلنا ننتقل بين تنوع في الشخص، ولدى انتقالنا لمعالجة المدلول الحضاري انتقلنا من المعالجة الأفقية للفكرة إلى معالجة عمودية تعطي للنص عوقا وتأصلا ضمن حضارة بعينها، لا تدوب في الحضارات الأخرى ولا في الآداب الأخرى رغم انفتاحها على بعض إيديولوجياتها، فيكون بذلك مضمون الثلاثية قد تحكم بدقة في تلك المضامين العقلية التي من شأنها أن تكون مشاعة بين الإنسانية جمعاء، لكنها أي مختلف نصوص الثلاثية ميزت بين تلك الثقافة الروحية وجعلتها مقتصرة على الحضارة التي تنتمي إليها.

3/سياقات الثلاثية:

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 94.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير. مصدر سابق، ص 63.

(3) - المصدر نفسه، ص 227.

يطرح فانست ليتش مصطلح « النقد الثقافي » مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغير في منهج التحليل، يستخدم معطيات النظرية والمنهجية في السوسولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي⁽¹⁾. تتناغم هذه الرؤية الجديدة مع ما جاء لدى "رينيه ويليك" حيث يقول: "أوسع المناهج وأكثرها انتشارا في دراسة الأدب تعنى نفسها، بإطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ولا تقتصر هذه المناهج الخارجية على دراسة الماضي لكنها تطبق أيضا على أدب اليوم، ومن ثمة يصح أن يحتفظ بمصطلحات الدراسة التاريخية لتلك الدراسة التي تركز على تغير الأدب في الزمان ومن ثمة تكون مشكلة التاريخ شغلنا الشاغل.

ومع أن الدراسة الخارجية قد تسعى إلى تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي وإرهاصاته، فإنها تغدو في معظم الحالات شرحا تحليليا تتصدى لتعليل الأدب وشرحه وأخيرا لإرجاعه إلى أصوله، ولا ينكر أحد أن كثيرا مل الضوء قد ألقى عن طريق معرفة مناسبة للشروط التي أنتج في ظلها الأدب..."⁽²⁾.

ومن هنا ستكون دراستنا للسياقات المتقاطعة مع نصوص الثلاثية، هي تلك الظروف التي أحاطت بزمان ومكان الثلاثية، فأثرت وتأثرت بها نصوص الثلاثية، أي أنه إذا كان نص الثلاثية قد رصد فترة زمنية تمتد من منتصف العقد الرابع للقرن السابق، وتحديدا بعيد أحداث 08 ماي 1945، وتستمر هذه الفترة خلال نصوص الثلاثية إلى أواخر سنوات العقد العاشر من نفس القرن، تزامنا مع أحداث العشرية الدامية بالجزائر. فإن الحقيقة تطرح جملة من السياقات التي لم تنقطع الإشارة إليها، وتناولها من قبل شخوص الثلاثية، بل أن الكتابة لا تنقطع عن إقحام التاريخ الطبيعي ليكون جزءا من الثلاثية ما يعني وجود ذلك التأثير المباشر.

ومنه فإننا لن نعتمد السياق وفق مفهوم النقد الجديد، الذي ينظر إليه باعتباره: "ليس النقد السياقي، في أساسه، سوى تسمية أخرى لما يعرف بالنقد الجديد في الو.م.أ خاصة، أي النقد الشكلي الداعي إلى قراءة النص وتحليله بمعزل عن أيه عناصر خارجية ومن ضمنها النصوص الأخرى"⁽³⁾.

على أن مفهومنا للسياق سيرتكز على السياق وفق منظور "رينيه ويليك" مشتتلا ما ذهب إليه "دومنيك منغانو" بقوله: "لا يوجد إجماع حول طبيعة مقومات السياق، فما يسمى (1972) مثلا

(1) - الغدامي، عبد الله: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001، ص 32.

(2) - ويليك، رينيه: نظرية الأدب. ت. محي الدين صبحي. ط2. المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 1981، ص 75.

(3) - الرويلي، ميجان: مرجع سابق، ص 320.

يُدرج بالإضافة إلى المشاركين والمكان والزمان والغاية، ونوع الخطاب والقناة واللهجة المستعملة والقواعد التي تحكم التداول على الكلام في صلب جماعة معينة، أما البعض الآخر، فيدرج معارف المشاركين حول العالم ومعارف بعضهم عن البعض الآخر والمعرفة بالخلفية الثقافية للمجتمع حيث ينتج الخطاب، في الواقع، تتوقف العوامل المعتمدة في السياق على الإشكالية المطروحة، ومع ذلك، توجد نواة من المقومات مجمع عليها: المشاركون في الخطاب، الإطار الزمني، الغاية، إن المشاركين والإطار والغاية تتمفصل بشكل مستقر عبر المؤسسات اللغوية محددة بوصفها عقوداً للكلام أو أنواع خطا⁽¹⁾.

بناءً على هذا التعريف، للسياق بوصفه تلك الأطر المحيطة بالخطاب، والتي تكون سبباً في إحداث التفاعل بينها وبين الخطاب سنعمد نحن على تناول السياق وفق هذه الرؤية.

إذا كنا قد وقفنا على الجو الداخلي لنصوص الثلاثية من خلال الشكل والمحتوى، فإننا بالوقوف على هذه السياقات، سنسلط مزيداً من الضوء على الأطر الخارجية لهذه النصوص، ما سيجعل وقتنا هذه أكثر إحاطة، ومنه يمكننا عرض هذه السياقات على النحو التالي:

1- السياق اللغوي:

يقول "جون لا يتر": "تعتبر النصوص مكونات السياقات التي تظهر فيها، أما السياقات فيتم تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بواسطة النصوص التي يستخدمها المتحدثون والكتاب في مواقف معينة"⁽²⁾. على أن السياق هنا يراد به، السياق الداخلي، وهذا لن يخدم بحثنا في شيء لأن توجهنا سيكون خارج النص.

حيث تأتي الثلاثية في ظل سياقات لغوية هي عبارة عن مزيج من التداخلات اللغوية تتمثل في اللغة العربية الفصحى، باعتبارها لغة الأدب، إضافة إلى لهجات عامية لسان حال السواد الأعظم، والتي رصدت منها الثلاثية العديد من المقاطع خصوصاً في التحايا بين الشخصيات لدى التقاءها، ولا يغيب تأثير اللغة الفرنسية كموروث استعماري، ظل المستعمر يحاول إحلالها لطمس الهوية المحلية.

وفي ظل هذا السياق سنعتبر رواية "ذاكرة الجسد"، عن هذا التداخل من خلال "حياة" البصلة بقولها: "أنا أحب هذه اللغة"⁽³⁾. تقصد هنا اللغة العربية الفصحى حتى تؤكد الكاتبة هذا الارتباط الوثيق باللغة العربية الفصحى فقد أنطقت جميع شخصياتها بهذه اللغة بينما يندر أن تأتي كلمات عامية على لسان أحدهم، رغم أن ذلك يحدث في اللحظات التلقائية، حين يتم اللقاء بين شخصين في واقع الحال أو عن طريق المكالمات الهاتفية، ما يعكس وجود صراع خفي على صعيد استخدام اللغات.

(1) - مونغانو، دومينيك: مرجع سابق، ص 25، 26.

(2) - لايتن، جون: اللغة والمعنى والسياق. ت. عباس صادق الرحاب. ط1. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 215.

(3) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 98.

رغم هذا الصراع غير أن الكاتبة، فرضت اللغة العربية الفصيحة كلغة مركزية، من خلال المادة المستعملة، من صحف وكتب عربية ومع ذلك فإن شخوصها منفتحون على اللغة الفرنسية، فهم يستخدمونها في التخاطب والقراءة.

إن سياق اللغة ينبئ عن وجود صراع خفي، يدفع الكاتب إلى الانحياز إلى جهة معينة ما سي شحن الخطاب المتداول من خلال الثلاثية بمضامين تنطوي على صراع خفي.

2- السياق الأدبي:

يطرح السياق الأدبي، مشكلة تداخل بين الفعل الواقعي المعاش، والفعل السردي الخيالي، حيث ستشهد هذه الثنائية تداخلا شديدا ويتم أحيانا الحكم على الفعل السردي بالرفض بمجرد أنه لم يستجب للواقع، والسياق يبدو كذلك حتى من خلال بعض النصوص الأدبية التي أغرقت في الواقعية.

إن هذا السياق يمثل مناقشة محورية في الثلاثية، حيث تقول الكاتبة في هذا الصدد: "يكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها وليجد أكثر من محقق جنائي أكثر من دليل على أنها قصتها. أعتقد أنه لا بد للنقاد من أن يحسموا يوما هذه القضية نهائيا، فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالا يفوق خيال الرجل وإما إن يحاكموها جميعا!"⁽¹⁾.

ومن هنا وجدنا "مصطفى بدوي" يتحدث عن هذه المشكلة من زاوية أن المحاكاة هي التقليد المطلق حيث يقول: "على أن لا نفهم المحاكاة ذلك الفهم المفرط في السذاجة الذي يهبط بها إلى مستوى التصوير الفوتوغرافي الآلي، أو الواقعية الفجأة، ذلك الفهم الشائع في هذه الأيام لسوء الحظ"⁽²⁾. وفي هذا المعنى يذكرنا "بيرسي لوبوك" بأن: "الرواية هي من شريحة الحياة"⁽³⁾.

لأن الكاتبة أحلام مستغامي على وعي تام بهذا التداخل فقد عمدت باستمرار إلى الإيهام بواقعية الخيالي، حيث تقول على لسان البطل المصور في رواية "فوضى الحواس"، مخاطبا "حياة": "لقد تواطى الأدب والحياة، ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم"⁽⁴⁾.

على اعتبار أن المصور الصحفي يتعرف في الواقع الفعلي على الكاتبة بعد أن تعرف عليها من خلال الفعل السردي. ومنه لعبة الإيهام بالواقع تكون في الثلاثية فرعية ومؤقتة تحاول الكاتبة من خلالها لفت الانتباه على صعيد القراء، لتقريب الصورة وترسيخ المفاهيم الفعلية التي تود تمريرها في الوقت المناسب، على نحو قولها بخصوص الرواية على لسان البطلة "حياة": "إن كل روائي يشبه أكاذيبه..."⁽⁵⁾ اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة "... ولذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثر من التفاصيل، إنهم يخفون دائما أمرا ما"⁽⁵⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 123، 124.

(2) - بدوي، مصطفى: مرجع سابق، ص 165.

(3) - لوبوك، بيري: مرجع سابق، ص 29.

(4) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 324.

(5) - المصدر نفسه، ص 96.

على أن المقصود هو إبراز الدور الحاسم للخيال في إحداث الفرق بين الفعل الواقعي والفعل السردي يقول "شوقي ضيف" متحدثاً عن عناصر الأدب وأهميتها: "يقصد بالأدب، إلى إثارة الانفعالات في قلوب القراء والسامعين، ولذلك كان يعتمد على الخيال، يعتمد عليه في التركيب الكلي لإثارته على نحو سوف يلاحظ في تكوين العمل الروائي وخلق شخصوه وما يجري على ألسنتهم من أقوال وأيديهم من أفعال"⁽¹⁾.

يضيف إلى ذلك بقية العناصر: "الأدب لا بد فيه من الأفكار والخوارج والخواطر والمعاني حتى يآثر فينا وحتى نحس بمتاع فيه"⁽²⁾.

أما الكاتبة مستغامي فقد همها أكثر أن ترسم لنا قوة فعل الكاتبة حيث تقول بطلتها في رواية "فوضى الحواس": "كل ما كان يعينني أن أكتب شيئاً أكسر به سنوات من الصمت"⁽³⁾.

إذن ما دمنا لا نمارس الأدب، أو أن لا نكتب، معناه الموت والفناء، ولأجل ذلك راحت البطلة "حياة" تعاتب شقيقها الذي قال لها يوماً: "لا أفهم من أين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأن شيئاً لم يحدث!"⁽⁴⁾. لأن هذا العتاب جعل البطلة تفقد هذه الجدوى في الكتابة، حيث راحت تقول معاتبة: "ناصر كان يتوقع أنه بهذه الكلمات التي ربما غير رأيه فيها بعد ذلك قد غير مساري في الكتابة وأرغمني على الصمت سنتين"⁽⁵⁾.

إذا كان نقيض الكتابة هو الصمت، فإن شرح الكتابة من صباحها، سيكون تدمير لجدواها تقول الكاتبة في رواية "عابر سرير" للمصور: "لا أملك شروحا لأي شيء كتبت"⁽⁶⁾.

ولذلك فإن جدوى الكتابة أن لا يقدم كاتبها شروحا تكون من حق القارئ فقط وإذا هو فعلاً فقد حل الدمار على كتابته.

إن جل هذه المسائل التي ناقشتها نصوص الثلاثية، تدل على اضطراب السياق الأدبي وتداخل المفاهيم في حقله، ما جعل الكاتبة تقدم هذه الوقفة للفصل بشكل بات في هذه المسائل.

(1) - ضيف، شوقي: البحث الأدبي طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، مصر، 1972، ص 09.

(2) - المرجع نفسه، ص 11.

(3) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق. ص 23، 24.

(4) - المصدر نفسه، ص 130.

(5) - المصدر نفسه، ص 130.

(6) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 130.

3- السياق الثقافي:

إن فهم السياق الثقافي يتحقق باقترابنا من الحدث المركزي للثلاثية أو قبيل أحداث 1988، التي ستشكل نقلة حاسمة، وتشكل قاعدة الأحداث الواردة في نصوص الثلاثية، رسماً واضحاً لما كان قبل أحداث 1988، من خلال رواية "ذاكرة الجسد". بينما يشكل النصين الآخرين ما آلت إليه الأمور بعد الأحداث. إن السياق الثقافي كما تعكسه الثلاثية يبدو مختلفاً لأن مجتمعاً كاملاً لم يتمكن من إتباع رغباته المادية، لن يتسنى له مد يده إلى الثقافة.

إن شعباً لا يرتاد الدوائر الفنية وتشغله أشياء أخرى، هو شعب تفصله مسافات طويلة عن الثقافة والتثقيف، يقول "خالد" في هذا السياق في رواية "ذاكرة الجسد": "ماذا يمكن أن يقدم معرض الرسم من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الانفجار، بل الانتحار، ولا وقت له للتأمل أو التذوق والذي يفضل على ذلك مهرجاناً لأغنية الراي. يمكن أن يرقص ويصرخ ويغني حتى الفجر منفقاً على تلك الأغاني الشعبية المشبوهة، ما تجمع في جيبه من دينارات وتراكم في جسده من لبيدو"⁽¹⁾.

بل إن البطل لا يقف عند هذا الحد لوصف السياق الثقافي حتى ينعت ما آل إليه الحال بالبؤس الثقافي يقول: "يكفي أن تتأمل وجوه الناس اليوم وأن تسمع أحاديثهم، وأن تلقي نظرة على واجهات المكتبات لتفهم ذلك... أصبح البؤس الثقافي ظاهرة جماعية وعدوى قد تنقل إليك وأنت تتصفح كتاباً"⁽²⁾.

أما المعلم حسان رمز المثقف البسيط فقد جاء على لسانه كممثل للطبقة المتوسطة: "صحيح لقد خلقوا لنا أهدافاً صغيرة لا علاقة لها بقضايا العصر..." فكيف تريد أن تفكر في أشياء أخرى. عن أي حياة ثقافية نتحدث؟ نحن همنا الحياة لا غير، وما عدى هذا تافه ترف..."⁽³⁾.

وتبلغ هذه الوضعية حداً من التردّي الخطير، حين تنتهي حتى تلك القاعدة المتواضعة للثقافة وهي التعلم، ويعبر عن ذلك "حسان" قائلاً: "ليس هذا زمن للعلم، إنه زمن الشطارة فكيف يمكن أن تقنع اليوم صديقك أو حتى تلميذك بالتفاني في المعرفة؟!"⁽⁴⁾.

إن الذي ينطبق على مجتمع الذكور، الذي له الحضوة، هو أشد مأساوية على مجتمع النساء، تنقل لنا هذه الصورة البطلة "حياة" في رواية "فوضى الحواس" حيث تقول: "أمي تعيش دائماً بين عرسين أو حجتين أو نذرين"⁽⁵⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 180.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 302.

(3) - المصدر نفسه، ص 302.

(4) - المصدر نفسه، ص 304.

(5) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 275.

بل هي تصف مجلسا لنساء كثيرات هن من أرقى الطبقات فتقول: "النساء ما زلن دجاجات ينمن باكرا، يقن كثيرا ويقتن بفتات الرجولة" (1).

وإذا كان هذا حال الأفراد والعامّة، فإن المؤسسات هي الأخرى، أسهمت في تكريس هذا الوضع المتردي للثقافة، على أن المؤسسات تظل تمارس الرقابة على المنشورات والكتب، فتخفق جو الحرية الذي يتطلع إليه كل شعب، وهو ما رأيناه مع الشاعر "زياد" الذي رفض أن يطبع ديوانه وهو مبتور جراء الحذف الذي تمارسه الرقابة (2). بل إذا كان الواجب على الجرائد أن تسهم هي الأخرى في تحريك الساحة الثقافية، فقد أحجمت هي الأخرى عن هذا الدور. يقول "خالد": "وحدها الصحافة الجزائرية تجاهلت معرضي" (3).

بهذا سيكون السياق الثقافي للثلاثية مليء بالتحديات.

4- السياق الاجتماعي:

إن السياق الاجتماعي الذي تعكسه الثلاثية سيرصد بامتياز وضع الطبقة الوسطى المتمدنة، وتمثل همومها وانشغالاتها، بل ستقحم الثلاثية هذه الطبقة الواسعة في ظل أحداث كبرى، تتمثل في العنف والتقتيل، سنعيش معها لحظات متأزمة، وسنقرب عن كتب حركات الشخصوخ في ظل هذه الأحداث غير المألوفة.

على أن الطبقة الوسطى بالجزائر، كما يرى أحد الباحثين في علم الاجتماع هي نتيجة: "نجاح حرب التحرير إلى إحداث حراك اجتماعي، حيث صعّدت الشرائح التي كانت مصنفة ضمن الطبقات الوسطى في السلم الاجتماعي، إلى صف الطبقة المسيطرة على القرار على اعتبار أن الشرائح الوسطى هي التي قادت حرب التحرير.

ومما عزز موقع هذه الطبقة الحديثة في السلطة اتجاه البلاد منذ فجر الاستقلال نحو بناء اقتصاد يقوم على التخطيط والبيروقراطية..." "إذن على هذا النحو تشكلت الطبقة الوسطى في الجزائر، فقد كانت جذورها تعود إلى الوظائف الإدارية في مطلع هذا القرن غير أن دورها الجوهرى أثناء حرب التحرير وقبلها، أدى إلى حصولها على أفضل الوظائف" (4).

(1)- مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 125.

(2)- مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد. مصدر سابق، ص 150.

(3)- المصدر نفسه، ص 179.

(4)- بولكيجات، إدريس: حول تشكل ونهيار الطبقة الوسطى في الجزائر. مجلة العلوم الإنسانية لجامعة قسنطينة، ع14، منشورات جامعة منتوري،

أما عن كون الطبقة الوسطى حديثة التكوين، فإن الباحث نفسه يقدم لنا أكثر من عامل سيكون وراء هذه الحداثة حيث يتمثل ذلك في: "العامل الأول: يرجع إلى رحيل الأوربيين عن الجزائر عقب الاستقلال. حل محلهم جزائريون كان عددهم كموظفين في هذا القطاع ثلاثون ألف سنة 1955 تضاعف هذا العدد عشر مرات ليبلغ أربعمئة ألف من شريحة الطبقة الوسطى كان يتعد عن الطبقات السفلى ويرمز إلى التسلط. أما العامل الثاني: يتمثل في الاتجاه إلى جعل التعليم مفتوحا وممكنا لأبناء الطبقات السفلى. ورغم السياسة التي كانت تدعو إلى تكافئ الفرص فإن الفروق في الحظوظ استمرت بين سكان الأرياف وسكان المدن في التمدرس (...). وأما العامل الثالث، فيرجع إلى تشكل الطبقة الوسطى في الجزائر بفعل التصنيع"⁽¹⁾.

من هنا سنتكئ الثلاثية على معطيات مستمدة من روح هذه الطبقة، حيث لا تخرج شخوصها عن دائرة هذه الطبقة، ففي الوقت الذي سنجد أن بطل "ذاكرة الجسد"، هو "خالد ابن طوبال" أحد أبناء الثورة، فإن "حياة" والمصور الصحفي، هما أبناء من صنعوا هذه الثورة وقد وجدت هذه الشخوص الظروف الاجتماعية مهيئة للعيش في مدينة هي قسنطينة تنتمي إلى الطبقة الوسطى يحملون طموحات كبرى وأحلاما لا تنتهي.

إن الذي يهمنا هنا هو أن نشير إلى كون هذه الطبقة لا تصنع صراعها من خلال طبقة أخرى تتقاطع معها في مصالحها، بل إن الصراع عندها تصنعه على الأكثر ظروف المدينة وتعقد الحياة، والثلاثية تتجه إلى رسم هذا الواقع، فترصد لنا قلة الحركة الضمنية، لمجتمع ينشد التغيير في مؤسسات الحكم، وينشد الأفضل في وضعه الأسري. وتأتي تلك الانتفاضات على الأوضاع المتردية لمجتمع صارت لا تتسع سياسة الحزب الواحد لإشباع طموحه. وإذا كان واقع المجتمع يعكسه واقع أفرادها فإن الثلاثية قدمت لنا شخوصا متشبعون بعوامل التغيير، ومهيئون في كل لحظة للاستجابة لأي حركة تغيير ممكنة، بل هم مبدعون يتعدى وعيهم حدود ذواتهم إلى تفعيل التغيير على مستويات أوسع.

سياقات أخرى:

إن الحدث المركزي، الذي تدور حوله وقائع الثلاثية، المتمثل في مظاهرات أكتوبر 1988، والتي حققت تفاعلا هاما بين الثلاثية كنص أدبي، والواقع التاريخي لارتباط هذا الحدث بزمن ومكان محددين.

لأن هذه الأحداث "المظاهرات" لها سياقات وظروف تصب في السياق الاجتماعي على وجه الخصوص وتؤثر عليه سلبا وإيجابا فقد تمثلتها الثلاثية، وبدورنا سنعمد إلى بعض هذه السياقات بالعرض فيما يلي:

(1)-بولكيعبات، إدريس: مرجع سابق، ص 81، 82.

* الجانب الاقتصادي:

قد يبدو للوهلة الأولى، أن تتبع هذه الجوانب، عديمة الجدوى، غير أن الحقيقة خلاف ذلك لأن هذا التبع، سيعطي للنص الأدبي شمولية في الطرح، من جهة، ومن جهة أخرى سيظهر لنا قدرة النص على الاستفادة من تلك التغيرات التي تحققت على مستوى سياقات مختلفة تتجاوز بها تلك الأنساق الأدبية، تلك المجالات الضيقة والمحدودة تكاد أن تكون النصوص الأدبية أحيانا أبواقا لظروف أو إيديولوجيات بعينها، وهو ما لا تتورط فيه ثلاثية أحلام مستغامي من خلال معالجة جزئية عديمة الجدوى.

يجرنا هذا الحديث إلى الوقوف على تلك الملامح الخاصة بالجانب الاقتصادي، الذي له تأثير كبير على السياق الاجتماعي، حيث سنجد أن البطل "خالد" في "ذاكرة جسد" يتحدث عن بعض الاختلالات التي أدت إليها التوجهات الاقتصادية بالجزائر قبيل مغادرة البطل للبلاد حيث يقول: "كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب على حسن نية فلقد بدأت التغييرات بالمصانع والقرى الفلاحية، والمباني والمنشآت الفخمة وترك الإنسان إلى الأخير"⁽¹⁾.

إذا كان حديث البطل هنا أكثر ارتباطا بسنة 1973، فإن هذا الحديث سيكون أكثر مأساوية لدى عودته من فرنسا إلى الجزائر في صيف 1983، حيث يقول عن واقع شقيقه حسّان الذي يقدم صورة واضحة للجانب الاقتصادي لحالة عيشه: "عندما عرفت أمنيته، البسيطة - شراء ثلاجة - الصعبة حزنت وأنا أكتشف أننا لم نكن متخلفين عن أوروبا وفرنسا فقط كما كنت أعتقد، وإلا لهان الأمر وبدى منطقيًا، لقد كنا متخلفين عما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر، يوم كنا تحت الاستعمار، يومها كانت آمنياتنا أجمل وأحلامنا أكبر"⁽²⁾.

أما "حسّان" نفسه فيقول متحدثا عن واقع حياته: "صحيح لقد خلقوا لنا أهدافا صغيرة لا علاقة لها بقضايا العصر (...). نحن همنا الحياة لا غير، وما عدا هذا تافه ترف، لقد تحولنا إلى أمة من النمل، تبحث عن قوتها وجحور تختبئ فيها مع أولادها لا أكثر"⁽³⁾.

هذه المعطيات النصية هي تلك التي يتحدث عنها أهل الاقتصاد، حيث: "أن التوجه نحو القطاع العام في الجزائر كمنهاج عام للتنمية آخذا في الانحصار منذ بداية الثمانينات، ولقد تضافرت عدة

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق. ص 148.

(2) - المصدر نفسه، ص 301.

(3) - المصدر نفسه، ص 302.

أسباب موضوعية وذاتية كاشتداد الأزمة الاقتصادية والاجتماعية في الجزائر، واضمحلال الاتحاد السوفياتي لتجعل من هذا الانحصر اتجاهها يناهز بالدعوة لإنهاء القطاع العام وخصوصته"⁽¹⁾.

إن تطابق معطيات ما جاء في الثلاثية على لسان بعض الشخصيات والواقع الفعلي، سيفرض حتميات جديدة في واقع الاقتصاد الجزائري، حيث سيتخذ توجهها جديدا، سيعطي مزيدا من الحرية للأفراد، وعليه: "فمنذ بداية التسعينيات أعيد، مرة أخرى طرح فكرة الدولة ودورها في النشاط الاقتصادي، لكن هذا الطرح لم يكن يهدف للحديث عن الدور التقليدي"⁽²⁾.

إن رصدنا لهذه التغيرات تعيننا أكثر، من جهة استثمار الثلاثية لواقع هذه المرحلة الجديدة، حيث ستأخذ توجهها مغايرا تماما لما كانت عليه النصوص الأدبية السابقة، خصوصا وقد عرفت الساحة بظهور هذا الاتجاه الجديد في الاقتصاد مزيدا من الانفراج والحرية.

* الجانب السياسي:

إن هذا الجانب تعكسه حالة الاستياء الشديد مما آل إليه الوطن تحت ظل سياسة التوجه الأحادي من خلال الحزب الواحد، وهو ما سيعبر عنه البطل "خالد الرسام" عاقدا مقارنة بييت شعري قاله عبد الحميد بن باديس ينشد العلي، غير أن ما آل إليه الحال ينطق بخلافه ومنه سيقول في "ذاكرة الجسد": "النشأ الذي تغيت به لم يعد يترقب الصبح منذ حَجَبَ الجالسون فوقنا الشمس أيضا، إنه يتعقب البواخر والطائرات ولا يفكر سوى بالهرب.

أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن، دار التاريخ وانقلبت الأدوار. وأصبحت فرنسا هي التي ترفضنا وأصبح الحصول على فيزا إليها ولو لأيام... هو الحال من الطلب"⁽³⁾.

فالموضع لا يتوقف عند هذا الحال ذلك أن المواطن الجزائري في تلك الحقبة، التي تتزامن مع مطلع الثمانينات صار يعيش حالة اضطراب قصوى، تتفاقم يوما بعد يوم يقول عن ذلك البطل خالد: "ماذا يمكن أن يقدم معرض للوحات فنية من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الانفجار، بل الانتحار ولا وقت له للتأمل أو التدوق..."⁽⁴⁾.

هذا وستنتهي رواية "ذاكرة الجسد" بأحداث 1988، والتي ستتبعها تغيرات حمة كان من أهمها وضع دستور 1989: "الذي تضمن بوضوح... إسقاط عبارة الدولة الاشتراكية وكل كلمة وصفية

(1) - عمري، عمار: الاقتصاد الجزائري الماضي القريب: مجلة جامعة قسنطينة للعلوم الإنسانية، ع 14، جامعة منتوري، 2002، ص 193.

(2) - شمال، عبد الوهاب: دراسة حول الخصوصية والتحويلات الهيكلية للاقتصاد الجزائري: مجلة العلوم الإنسانية، ع 8، جامعة منتوري، 1997، ص 188.

(3) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 318.

(4) - المصدر نفسه، ص 180.

تحبس الدولة في هذا الاختيار الإيديولوجي⁽¹⁾. إذن فقد بدأت بوادر الانفراج تتجلى بالتخلي عن الإيديولوجيا الأحادية حيث يقول بعض الباحثين: "أن تهيمن الإيديولوجيا تغيب الفعالية الاقتصادية وتحضر الصراعات لتباين المصالح بين القوى الاجتماعية"⁽²⁾.

إن تلك الإصلاحات التي لم تأت إلا بعد انتفاض الشعب في أحداث أكتوبر 1988، فتحت بابا لأزمة سياسية كبرى سترصد الثلاثية بعض جوانبها.

ومن جهة أخرى إذا كانت النصوص الروائية عامة في الأدب الجزائري، قد وجدت نفسها أمام وضعية تتطلب تغيير زوايا الرؤية والنظر بجزر إلى تلك الإيديولوجيات، التي أفرزتها هذه التغيرات السياسية، فإن الثلاثية استجابت منذ الوهلة الأولى لتلك الروافد، لتتجنب أن تكون منبرا لإيديولوجيا بعينها.

خلاصة:

نكون من خلال هذا الفصل، قد حاولنا الوقوف على أهم تلك الجوانب الشكلية التي توجهنا من خلالها لدراسة الزمان والمكان، وكنا قد وقفنا في هذا الجانب على توظيف بارع لهذين الجانبين، بلغت بهما صاحبة الثلاثية حدا من العمق، يخرج بهما من الجانب الشكلي ليلبغ حدا من العمق، يرقى إلى مفهوم (الزمكانية)، الذي اقترحه "ميخائيل باختين"، والذي يصبح عنده مضمونا في الرواية الحديثة، وهو التشكل نفسه الذي أصبح يمثله (الزمان) في الثلاثية، كما أسلفنا الإشارة. أما دراستنا للمضمون الإيديولوجي، فقد أظهرت تقدم، تعامل الثلاثية مع أكثر من إيديولوجيا، وخرجت الثلاثية من كونها نصوص مألوفة في التعامل مع إيديولوجيا أحادية متمركزة تبلغ حدا أن تكون مجرد وسيلة أدبية بسيطة لغايات أخرى، بينما كشف لنا المضمون الحضاري انسجام الثلاثية مع مضامين الرواية باعتبارها جنسا أدبيا حديثا، جاء ليعبر عن المدينة والطبقة الوسطى، كما يرى الفيلسوف والمنظر الروائي "جورج لوكاتش".

إذا كانت حل هذه الوقفات قد رصدت حيثيات النص، وأثبتت له هذا العمق والقدرة الإبداعية الكبرى، ليُحسب ضمن النصوص الإبداعية المعاصرة، فلا أقل من أن يحسب من جهة أخرى في دراسته ضمن المناهج الحديثة كمنهج "الحوارية" لمخائيل باختين.

ولم نكتف عند هذا الحد، بل لجأنا إلى دراسة أدبية خارجية، تتبعنا فيها جملة من السياقات التي تطرحها الثلاثية، وقد تبدى من هذه الوقفة ظهور لحظات تقتضي تغييرات كبرى على جميع الأصعدة، وقد بدا جليا أن نصا كنص "ذاكرة الجسد" الذي يعد أساسيا في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، لم يكن نتيجة لهذه التغيرات الكبرى بل كان استشرافا لحدوث هذه التغييرات.

(1) - عماري، عمار: مرجع سابق، ص 194.

(2) - بولكعبات، إدريس: مرجع سابق، ص 84.