

الفصل الثالث

الحوارية والخصوصية الروائية:

إذا كانت نتائج الفصل السابق قد أظهرت لنا قوة حضور نصوص الثلاثية من خلال نقلة معتبرة، عكست بذلك تميزا عميقا لهذه النصوص، على صعيد الشكل، حيث أخذ كل من الزمن والمكان بفعل التوظيف الحديث، بعدا إضافيا، أقرب إلى مفهوم (الهرونوتوب)، ومنه إلى الحركة التقليدية التي لا تتعدى حدود التأثير على الحركة البسيطة للسرد وتطوره أو تعقده. بينما كشف لنا عقب ذلك تتبعنا للمضامين الإيديولوجية، تحولا كسرت به الثلاثية ذلك التمرکز في نطاق إيديولوجيا بعينها، إذ تبلغ هيمنتها، حد جعل الرواية وسيلة لا غاية في ذاتها. وقد تمثل هذا الكسر في العدول عن الانحياز لفكرة دون أخرى أو دون سواها.

لقد أسندت نتائج درسنا للمضامين الحضارية في الثلاثية نمو العدول عن الانحياز الإيديولوجية خاصة، لأن الجانب الحضاري، أظهر تعامل الثلاثية مع مجتمع حقيقي لا طبيعي كما يرى جون جاك روسو⁽¹⁾، وهذا المجتمع هو الذي تكون لديه قابلية التنوع والتطور والتعقيد، خلاف الأنماط الطبيعية التي ما فتئت بعض النصوص الروائية تمنحها الأولية، فنرى بذلك مجتمعات قروية حركة النمو فيها بطيئة للغاية ومستوى الوعي، يبلغ حد السذاجة بل هي أكثر من هذا لا تتعدى كونها ممثلا لترعة فكرية واحدة، تزرع تحت العادات والتقاليد.

أما درس السياق، فقد اطلعنا على واقع التأثير والتأثر، بين التشكل الفني والواقع الخارجي، لأن النص بمختلف أبعاده هو سليل بيئة بعينها. وهو ما سيوجد للنص مرجعية على ضوئها نظهر نقلة هذا النص إن وجدت، أو حاجة هذا النص إلى ذلك التحول والتجدد.

هذه النتائج وغيرها ستكون أرضية خصبة، وذلك لاستكمال رحلة البحث، حيث سنعمد من خلال هذا الفصل، إلى تتبع تلك العناصر التي تمثل (الخصوصية الروائية)، عن طريق دراسة الشخصية وأبعادها، كما نظرت إليها (حوارية ميخائيل باختين)، وميزت تشكّلها عن بقية الأنماط التقليدية، بل وحتى الجديدة.

أما إذا انتهينا من تتبع درس الشخصية والبطل وجه التحديد، فإننا سنتعرض لدراسة تشكّل الفكرة، وتوزيعها على الأشخاص، وهنا يتضح أكثر من أي موضع، سر التطبيق على الثلاثية في نصوصها المختلفة، لأن الحيز وفق هذا الاتساع، سيجنينا تلفيق الحقائق ومن جهة أخرى سيلغي عنصر الصدفة وفي ورود بعض الظواهر الفنية بفعل الصدفة، ولن يتحقق ذلك إلا بألفة الحدوث، ومن نص إلى آخر، وطواعية التعامل مع هذا التشكّل أو حضوره باستمرار، وحتى تكون النتائج المستخلصة بعد ذلك قادرة على مضاهاة تلك الأشكال العالمية وفق تلك الأبعاد الفنية، دون أدنى ارتياب.

لأن الحوارية، كمنهج للدراسة، جاء من أجل دراسة الرواية دون غيرها من الأجناس الأدبية، كما يؤكد ذلك مؤسس المنهج "ميخائيل باختين"، فإن هذا الفصل، سيسلط الضوء على ذلك الجانب، الذي غيبته

التصورات الجديدة "للحوارية"، وألغت بذلك هذه الخصوصية التي تكون بأمس الحاجة إليها، وفي وقتنا هذا مما لديها من قوة لتطوير الرواية الحديثة، بدل ترك الشيخوخة تدب في أوصالها، بل واحتمال أن يدهمها الفناء فجأة من حيث دخولها في نطاق من الرتبة المملة، التي تضع حاجزا بينها وبين قارئها، وما هي إلا فترات حتى يفصل في أمر موت هذا الجنس إن لم يتم تداركه. يمثل هذه الدراسات.

في ظل معطيات كهذه، سنحاول مباشرة درسنا من خلال ما يلي:

1- الحوارية وتشكيل الشخصية:

يقول نور ثروب فراي: "في الأعمال الأدبية التخيلية تتألف العقدة من شخص ما يفعل فعلا ما هذا الشخص إن كان فردا فهو البطل، والشيء الذي يفعله أو يخفق في فعله هو ما يستطيع فعله، أو ما يمكن له أن يفعله، على مستوى المسلمات التي وضعها عنه المؤلف والتوقعات المترتبة عليها عند الجمهور" (1).

من هنا ستكمن خصوصية الرواية مع الشخصية، لا باعتبارها الجنس الأدبي الوحيد الذي يعتمد هذا العنصر، وإنما ترجع هذه الخصوصية إلى طريقة التقديم حيث تعتمد الرواية تقنية السرد إلى جانب الحوار، لعرض شخصها وهو ما يجعل هذه الشخصية أشد وضوحا من نظيرتها التي تعرض بالمسرح والتي عن طريق "الحوار" فنلجأ من هنا إلى الإحياء لاستكمال الصورة الكاملة لها كما يرى شوقي ضيف (2).

إن عنصر الشخصية، سيتم تناوله هنا من خلال منظور تقليدي، كرسنه غالبا تلك المذاهب النقدية السياقية وتراكمات المذهب الواقعي، ثم ننتقل إلى المنظور الجديد، الذي جاء عقب حركة المذاهب النسقية والانشغال بالنص من داخله.

نتهي عقب هذا التبع إلى التصور (الحواري)، للشخصية الذي قدمه باختين، حيث عده في المراحل الأولى لتبلور منهجه محققا لدى دستوفسكي الكاتب الروسي دون غيره، وقد تراجع عن هذا الغلو بعد ذلك، على أن اعتمادنا المنظور التقليدي ابتداء، وتثنية بالمنظور الجديد، انتهاء بالمنظور الحواري سيعطي هذه الدراسة الكثيرة من الموضوعية، وتجنبها الانحياز للتوجه الحواري معزولا، وهو ما توضحه هذه الدراسة:

أ- / المنظور التقليدي:

تعد الشخصية من الخصوصية الروائية التي لم تتراجع مكانتها لأهميتها الفنية، مقارنة بعناصر فنية أخرى، هذا رغم أن التغيير حصل من جهة زاوية النظر إلى هذا العنصر.

قبل عرض زوايا النظر وهنا الزاوية التقليدية، سنتوقف لدى التعاريف المقدمة لهذا العنصر، حيث ترى جميلة قيسمون، أنه: "بإمكاننا أن نعرف الشخصية القصصية بأنها الشخص المتخيل الذي يقوم بدور في تطور الحدث

(1) - فراي، نورثروب: تشریح النقد. محي الدين صبحي. ط2. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 49.

(2) - ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. ط7. دار المعارف، القاهرة، 1962، ص 212.

القصصي. فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الذي تسند إليه المغامرة التي يتم سرد أحداثها. وقد جرت العادة أن تميز بين الشخصية الرئيسية (البطل) وبين الشخصيات الثانوية، والتي تظهر من حين إلى آخر لتؤدي أدوارا تدفع بالقصة إلى مسار معين، ويجب هنا عدم الخلط- كما يفعل معظم القراء- بين الكائن البشري الحي (الكائن بلحمه ودمه) وبين الشخصية تلك الكائن الورقي، كما يقول رولان بارت⁽¹⁾.

ومن زاوية هذا التقارب في تحديد مفهوم الشخصية أو اضطراب المصطلح في أذهان القراء، يدعوا عبد المالك مرتاض إلى توظيف مصطلح الشخصية، لا شخصية مبررا ذلك على أساس أن "شخصية مصدر متعدد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى. وهو يعيب على جملة من النقاد، تداخل مصطلح الشخصية والشخص العادي"⁽²⁾.

ونتيجة لانبعث الشخصية من تكشيف لصور متخيلة فإن: "إن أشخاص الرواية لا يولدون من جسد أم كما تولد الكائنات الحية، وإنما من موقف من جملة من استعارة، تحتوي على بذرة إمكان بشري أساسي يتصور المؤلف أنه لما يكتشف، أو أنه لما يقل ما هو جوهري وإذا كان هذا رأي كونديرا فإن لينة عوض تقول على هامشه: "ترتبط الشخص الروائية -غالبا- بفكرة ما يريد الروائي عرضه، فيتخذ لذلك أدوات فنية تعبر عنها، ولهذا يجعل (بتتلي) في كتابه (الحياة في الدراما) الشخصية ليست أكثر من فكرة"⁽³⁾.

من هنا فقد اشتغل المنظور التقليدي من زاوية تتبع أوصاف الشخصية وتحليل سلوكياتها المختلفة، ووضعيتها داخل بيئة معينة إلى جانب علاقتها. ومن قوانينها الأساسية في الرواية الواقعية كما يعرضها ميلان كونديرا نذكر ما يلي:

1- يجب إعطاء أكبر قدر من المعلومات عن الشخصية: عن مظهرها الخارجي، وعن طريقتها في الكلام والسلوك.

2- يجب عرض ماض الشخصية فيه كل دوافع سلوكها في الحاضر.

3- يجب أن يكون للشخصية استقلالها التام، أي أن على المؤلف أن يختفي وأن تحتفي آراء الشخصية كي لا يتزعج القارئ الذي يريد الاستسلام للوهم وان يعتبر التخيل واقعا⁽⁴⁾.

أما مرتاض فيقول: "كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي، فتكون صورة مصغرة للعالم"⁽⁵⁾.

(1) - قيسون، جملة: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية لجامعة قسنطينة. ع13. منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص196.

(2) - مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، منشورات الكويت. سلسلة عالم المعرفة، رقم 250، الكويت، 1998، ص 85.

(3) - عوض، لينة: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجية وجماليات الرواية، جمعية عمال الطابع التعاونية، عمان، 2004، ص 265.

(4) - كونديرا، ميلان: مرجع سابق، ص 37.

(5) - مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 83.

وإذا تقدمنا قليلا فإننا سنجد أن بيرسي لوبوك يعرف هذا الأمر ويعطيه دفعة ليعطيه ذلك الطابع الفني: "إن الرواية تفتح عالما جديدا أمام الخيال ومن الممتع أحيانا أن نكتشف ذلك في بعض الروايات، إنه العالم الذي (يبدع الوهم)، والذي نرتضي الضياع فيه بكل سرور"⁽¹⁾. ولأن الشخصية من أحد عناصر هذا الشكل المتخيل، سيعمد المبدع إلى تشكيلها، وفق مميزات ومعطيات تخدم غرضنا بعينه.

"إن معنى تميز شخصية ما، هو إعطاؤها الصفات التي من المفروض أن يكون الشخص الذي تمثله في الواقع يتصف بهذه الصفات. معنى ذلك أن تمنح للشخصية الصفات المعنوية والجسمية للشخص الذي تجسده"⁽²⁾.

على أن التمييز له صيغ معينة حيث: "أن عملية تمييز الشخصية هذه تتم إما بصورة مباشرة أو غير مباشرة. يكون التمييز مباشرا، وذلك عندما تكون المعلومات حول الشخصية مقدمة لنا من طرف الراوي أو الحاكي أو من طرف شخصية أخرى في القصة وبواسطة البطل نفسه أو بهذه الوسائط الثلاث معا. ويكون التمييز غير مباشر عندما نستخلص بأنفسنا معلومات جديدة حول الشخصية من خلال معلومات جزئية معينة أو من كلام أو فعل قامت به"⁽³⁾.

ومن جهة أخرى: "إن جعل شخصية ما (حية) يعني: المضي حتى النهاية في إشكالياتها الوجودية، وهذا يعني المعنى حتى النهاية بعض المواقف، بعض الدوافع، بل بعض الكلمات التي يؤخذ بها، ولا شيء أكثر من ذلك"⁽⁴⁾، وهذا لتحقق فاعلية الشخوص.

بل أن الأمر يأخذ بعدا أعمق حيث: "يؤكد القاص بأن شخصياته حية بداخله أو على الأقل فإنه يحس بأن ما يكتبه هو من إملاء هذه الشخصية. بل ونجد بعض الأدباء من يصرح بوضوح بأنه يعمل جاهدا لإظهار الجانب الواقعي للشخصية القصصية واستقلالها عن الكاتب نفسه حتى يبرهن بأن ما يكتبه هو الواقع الحي وبأن وجود هذه الشخصيات مبني على تجربة حقيقية. ومن جهة أخرى نجد للقارئ ميلا لأن يعبر عن انتماءه للبطل الذي يقوي مغامراته أو بالعكس نجده يصبغ عليه شخصية إنسان ما يعرفه في الحياة الواقعية"⁽⁵⁾.

إن ثلاثية أحلام مستغانمي منذ البداية حاولت تكريس إيهامنا بواقعية شخوصها وأن الأمل عندهم هو الواقع، بل جعلت أبطالها هم رواة الأحداث بضمير (المتكلم أنا). وعليه فقد شكلت لعبة الضمائر وقفة لدى ميشال بوتور، إذ يرى: "أن أبسط الحوادث في الرواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلف، القارئ، البطل، يتخذ البطل وبصورة طبيعية صيغة ضمير الغائب، فهو الشخص الذي يجري الكلام عنه والذي تروى قصته ومن السهل معرفة الفائدة التي يجنبها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصا يمثله هو نفسه راويا، يقص علينا قصته

(1) - لوبوك، بيرسي: مرجع سابق، ص 17.

(2) - قيسمون، جميلة: مرجع سابق، ص 196.

(3) - المرجع نفسه، ص 197.

(4) - كونديرا، ميلان: مرجع سابق، ص 38.

(5) - قيسمون، جميلة: مرجع سابق، ص 198.

الخاصة، مستعملا ضمير المتكلم أنا. إن ضمير الغائب هو الذي يتركنا خارجا، أما الضمير أنا فإنه ينقلنا إلى الداخل، وقد يكون هذا الداخل مغلقا كالغرفة السوداء، حيث يجمض المصور أفلامه، إن هذا الشخص لا يمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه ولهذا يدخلون في الرواية أحيانا ممثلا عن القارئ عن ضمير المخاطب هذا الذي يوجه كلام ضمير المتكلم إليه، أي الشخص الذي نروي له قصته الخاصة، إن ضمير المتكلم وخصوصا ضمير المخاطب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحداثنا الواقعية. فالضمير "أنا" يخفي وراءه الضمير "هو" والضمير "أنت" أو "أنتم". يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالا دائما⁽¹⁾.

يصبح بذلك مجرد تغيير بسيط لموقع الضمائر، قادرا على إحداث تأثير هام في تشكل بني الرواية. في ظل هذه المعطيات وغيرها سنحاول تتبع تلك الخطوط البارزة لشخص الثلاثية وفق ثلاثة أبعاد:

1- الشكل الوصفي:

نتناول هنا واقع تشكل الشخصيات في أجزاء الثلاثية حيث نستنتج كيفية تقديم المراحل المختلفة لهذه الشخصيات ومنتقل في غضون ذلك إلى الوصف الحسي الذي تضطر المؤلفه أحلام مستغانمي إلى تقديمه، مع مراعاة تقنية العرض الفنية.

في رواية "ذاكرة الجسد" سيكون البطل والسارد في الآن نفسه، رجلا انحدر من جبل الشوار، وصنعته هذه الحقبة، وهو منذ البداية يعترف لنا بأنه سيكتب في عمر متأخر، يقول: ... لا أصعب من أن تبدأ الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيء"⁽²⁾.

وهذا التصريح يسبقه آخر، بخصوص الشيخوخة التي ما فتئت تغمره وتلون راهنة بكامله: "فهل ترحف الشيخوخة هكذا نحونا حقا بليل طويل واحد. وبعتمة داخلية تجعلنا نتمهل في كل شيء، ونسير ببطء دون اتجاه محدد؟

أليكون الملل والضياح والرتابة جزء من مواصفات الشيخوخة؟ أم من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة... أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟"⁽³⁾.

منذ البداية يتضح أن الضمير المتكلم "أنا"، هو المهيمن على أجواء الرواية بوصفه ساردا، وعن طريق هذا الضمير، الذي ستتناه الأجزاء اللاحقة للثلاثية في فوضى الحواس"، أو في "عابر سرير"، سيتحقق إلغاء كل مسافة للفصل محتملة بين السارد والمسروود له.

(1) - بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة. ت. فريد انطونيوس. ط3. منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص 105، 104.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 23.

(3) - المصدر نفسه، ص 22.

إن ماضى البطل الممثل بالضمير المتكلم "أنا"، عايش حدثاً هو ميراث أمه بكاملها يتمثل في ثورة التحرير، حيث يقول: "... ذات يوم من أكثر من 30 سنة سلكت هذه الطرق واخترت أن تكون تلك الجبال بيّتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس..."⁽¹⁾. وهو لا يكتفي بهذا التصريح حتى يضيف في موضع آخر: " سنة 1955، وفي شهر أيلول بالذات، التحقت بالجبهة، كان رفاقي يبتدئون سنة دراسية ستكون حاسمة، وكنت في عامي 25 أبدأ حياتي الأخرى"⁽²⁾.

إن نص هذه العبارة يضعنا أمام شخصية مهيأة من البداية للتضحية بمصلحتها الخاصة من أجل الصالح العام، لقد تنازل عن المدرسة التي عاد إليها بلهفة عقب اعتقاله. بمظاهرات الثامن من ماي 1945، وعن ذلك يقول: " وهكذا عدت إلى ثانوية قسنطينة، بعدما أخلفت عاما دراسيا، لأجد البرنامج نفسه، وكتب الفلسفة نفسها والفرنسية في انتظاري"⁽³⁾.

ومن جهتنا لا نستغرب أن يتعلم ابن المدينة في مدرسة، فرنسية إن لم نقل أن ذلك قد يتيح لنا رؤية أعمق لتلك الأحداث التي باتت ملكا للتاريخ وحده، كما يتجلى من جهة أخرى عمق الصراع الذي سيكون البطل قد نازعه وهو يقدم على هذه التضحية، لنكتشف أهمية هذه الخطوة الكبيرة.

ولأن الانتماء إلى هذه الثورة لم يكن موضوعا محوريا لهذه الرواية رغم انه كان حدثا بالغ الأهمية، في تكوين شخص البطل (خالد)، فقد ظلت الثورة تعرض كذاكرة مهيمنة، إن لم نقل أنها كانت نتيجة للون الآخر لهذه الشخصية بعد حين من الانضمام إلى صفوف الثورة.

كان ذلك الحدث الذي أدى إلى هذا التحول هو إصابة البطل في أحد المعارك بضواحي مدينة باتنة إذ يقول عنه: " كنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما احترقت ذراعي اليسرى رصاصتان وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة، وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى، لاستحالة استئصال الرصاصتين.

ولم يكن هناك من مجال للنقاش أو التردد كان النقاش فقط حول الطرق الآمنة التي يمكن أن نسلكها حتى تونس، حيث كانت القواعد الخلفية للمجاهدين"⁽⁴⁾.

إذن لم نكن أمام رجل بدأ هاجس الشيخوخة يشغله فقط إنه بطل يضحي فبتر ذراعه، وتنقلب حياته بكاملها: " وها أنا ذا أمام واقع آخر، ها هو ذا القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة و المعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط:

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 25.

(2) - المصدر نفسه، ص 33 .

(3) - المصدر نفسه، ص 32.

(4) - المصدر نفسه، ص 35.

وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال، فلقد بدا واضحا من كلامي (سي الطاهر)، يومها أنني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية"⁽¹⁾.

لقد جاءت المرحلة الجديدة حيث يصبح المحارب حامل البندقية منسجما، فنانا حاملا ريشة ولكن بعيدا عن ذلك الانسجام، وقد كان ذلك بعد جملة الطبيب اليوغسلافي. الذي عاجله بتونس هو ورفاقه الجزائريين، حيث طلب من البطل بعد أن أشرف على بتر ذراعه وتابعه حتى تماثل للشفاء وبعث فيه هذه الروح: بأمر "أرسم أقرب منظر إلى نفسك"⁽²⁾. ويستجيب المنكوب المسحوق إلى هذا النداء: "إنها الجملة التي قالها لي ذلك الطبيب"⁽³⁾. ولكن هذه المرة ستكون وسيلة البطل أجدى واعى.

ورغم هذا التشكل الجديد، غير أن الماضي يظل حاضرا بقوة في حياة هذا البطل، وها هو في تلك الليلة البالغة البرودة حيث عاش لحظات قاسية، يعود إلى دفع الطفولة، ويأبى الانكسار، يقول عن ذلك: "صعب على رجل عائد لتوه من الجبهة، أن يعترف حتى لنفسه بالبرد"⁽⁴⁾. إن هذه الحياة الجديدة، تستلزم الرسام أن يلتحم بفضاءات جديدة لتتيح له علاقات مغايرة، كانت تحدث خصوصا في أروقة معارض الرسم وجعلته ينظر إلى هذه الحياة بعين تجمع بين مختلف الألوان.

نجد هذا البطل يخاطب ملهمته عن هذا الجو الجديد من حياته بقول: "لست بحاجة إلى أن أسكن شقة مغبرة بأشياء كثيرة مبعثرة لأكون فنانا إنها فكرة أخرى خاطئة عن الرسامين. أنا مسكون بالفوضى، ولكنني لا أسكنها بالضرورة، إنها طريقي الوحيدة، في وضع شيء من الترتيب داخلي. لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة، لأن الضوء يؤثثها وهو كل ما يلزم للرسام، فاللوحة مساحة لا تؤثث بالفوضى وإنما بالضوء ولعبة الظل والألوان"، ثم أضاف وهو يلج الشرفة: "انظري هذه النافذة إنها الجسر الذي يربطني بهذه المدينة. من هنا، من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلبة"⁽⁵⁾.

ولأن الموهبة بحاجة إلى العمل والممارسة باستمرار لتتوعمها وتجديدها، فإن البطل خالد يعترف بهذا السعي وأنه: "أصبحت في بضع سنوات مزدوج الثقافة لا أنام قبل أن أبتلع وجبتي من القراءة بأحد اللغتين"⁽⁶⁾، وهو يقصد العربية والفرنسية.

إننا لا نجد لهذا البطل وصفا مباشرا إلا في بعض المقاطع الوجيزة، كأن يقول على علاقته بالفرنسية "كاترين": "في ذلك اليوم سعدت وأنا أرى (كاترين) تدخل القاعة. جاءت متأخرة كما كنت أتوقع: كنت

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

(2) - المصدر نفسه، ص 59.

(3) - المصدر نفسه، ص 59.

(4) - المصدر نفسه، ص 62.

(5) - المصدر نفسه، ص 160.

(6) - المصدر نفسه، ص 147.

أعرف كما استنتجت أن تظهر معي في الأماكن العامة ربما كانت تحجل أن يراها بعض معارفها مع رجل عربي يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع!"⁽¹⁾.

أما الوصف المقدم في هذه الرواية فقد خص الراوي به ملهمته الحبيبة حيث وصفها في بعض المقاطع بقوله: "كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر يكمن في مكان ما في وجهك"⁽²⁾.

وقد أوردنا هذا المقطع في دراسة الوصف في الفصل السابق.

يعرف هذه التفاصيل، لأنه يعرف أسرتها بل كان والده صديقه وقدوته، وكان هو شاهدا عن كتب على فترة من طفولتها المبكرة التي تزامنت مع بداية أعماله الفنية، بل قد يكون بعض من جوانب وصفه، توظيف جيد لإظهار الفعل الوراثي خصوصا عندما يقول: "... وكنت أعرف هذه التفاصيل"⁽³⁾.

أما عن طفولتها فيضيف: "كان يوم لقاءنا يوما للدهشة، (...) يومها كنت أنا الرسام وكنت أنتِ زائرة فضولية على أكثر من صعيد"⁽⁴⁾، ليربط هذا الحضور بصورة الماضي: "ها هي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 1957) توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل اللوحة. تماما كما وضعته أسفل اسمك وتاريخ ميلادك الجديد ذات حريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة ... من منكما طفلي ومن منكما حبيبي؟ سؤال لم يخطر على بالي ذلك اليوم وأنا أراك تقفين أمام تلك اللوحة لأول مرة. لوحة في عمرك"⁽⁵⁾.

من هذا التداخل في نوعية العلاقة، من أب ثوري إلى ابنته البريئة في يوم ما، والمثير للإعجاب على أكثر من صعيد، حد بعث هذا السؤال في نفس البطل: "تراني الأبوة المزورة...؟ أم الحب المزور؟..."⁽⁶⁾. ونكتفي نحن بصفة الملهم.

أما عنها هي فقد جاءت في هذا النص بضمير المخاطب (أنت)، لتكون أقرب عنصر إلى البطل السارد، وقد كانت بدورها متلهفة إلى هذه العلاقة حيث تقول: "... كنت أود أن أتعرف عليك منذ زمن بعيد. لقد كانت جدتي تحدثني أحيانا عنك عندما تذكر أبي. يبدو أنها كانت تحبك كثيرا"⁽⁷⁾.

إذا كانت هذه الفتاة قد جنت من وراء هذه العلاقة لحظة انبهار بلوحات الرسام ومهاراته، ستظل تذكرها في الأجزاء اللاحقة، ولحظة اندهاش أمام ذاكرة تروي الكثير عن تاريخ الأمة. فإن البطل يكون قد جنى في هذا

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 91.

(2) - المصدر نفسه، ص 54.

(3) - المصدر نفسه، ص 54.

(4) - المصدر نفسه، ص 51.

(5) - المصدر نفسه، ص 64.

(6) - المصدر نفسه، ص 48.

(7) - المصدر نفسه، ص 89.

السن المتأخر انبعثا جديدا وبداية أحلام وآمال وحب للحياة، بلغت أحيانا حدوث سلوكيات حيال هذه الفتاة، لا تبدر إلا من الفتيان في مقتبل العمر. ولكن ذلك لم يكتب له دوام عمر طويل فقد أخبر (سي الشريف)، البطل خالد بأن الفتاة ستتزوج، وانتهى كل شيء وحلت الخيبة واليأس، ومن جهتها انقادت إلى قدرها الجديد.

في رواية "فوضى الحواس" سيكون السارد امرأة هي نفسها "حياة" تلك الفتاة التي تعلق بها البطل "خالد" في فرنسا، بل وجعلت شبابه الذي تعرض لأكثر من خيبة ينبعث من جديد لكنها أصبحت زوجة، ومن موقع الزوجية الجديد سنعيش معها أحداثا أخرى، بيد أن هذه المرة في مدن جزائرية.

يبدو أن البطلة من خلال ضمير المتكلم "أنا" ستغوص بنا إلى حقائق غابت عنا فيما يخصها في رواية "ذاكرة الجسد"، وأقل الحقائق أنها كانت راضية بحياتها الزوجية ولو كان ذلك نسيبا، مع الجنرال وهي عن هذا الرضا النسبي تقول: "أتوقع أن يكون زوجي قد ولد بمزاج عسكري، وحمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء فأين العجب في أن يأسرنى أيضا دون قصد تماما، كما أغراني ذلك بسنوات دون جهد!..." "إني كنت أمضي نحو عبودية بمشيئتي ومن الأرجح.. دون انتباه سعيدة بسكينتي أو استكانتي إليه تاركة له الدور الأجمل. دور الرجولة التي تأمر، تقرر وتطالب، وتحمي وتدفع وتمادى..."

كنت أجد في تصرفه شيئا من الأبوة التي حرمت من سلطتها، بينما يجد هو تسلطه استمرارية لمهامه الوظيفية، خارج البيت"⁽¹⁾.

إن وفق هذه المعطيات جميعا قائمة بحياته تلك حد الرضا الكامل، لا يزعجها شيء حتى أن تكون زوجة ثانية تقاسمها امرأة شرعية كما تصفها هي هذا الرجل، ويؤسفنا أحيانا أن لا تنجب لهذا الزوج مولودا يدخل المسرة على المسرة على الأسرة بكاملها. مع هذه الحياة المليئة بأصناف الرفاهية، فهي لا تتوقف عن الكتابة، ويحدث أن تعمد إلى تتبع علاقة وهمية جمعت بين شاب وشابة من نفس المدينة التي كانت تسكنها، فراحت تلاحقهما إلى دار السينما تتبع حركاتهما، وتحاول التصنت عليها وإذا بالأقذار تحرف سيرها فجأة للتعرف هي بشخص قدم نفسه كلغز لا تنكشف بعض حقيقته إلا ليزداد الفضول أمام غموض يتقدمه ويكون في هذه الأثناء لتلك الرتبة الأسرية التي آلت إليها مع زوج بات لا يعيرها اهتمام كبيرا، خصوصا وقد اتضح من غير شك أنها امرأة عاقر، ليكون هذا السبب وحده كافيا بصرف الأنظار عنها لا سيما من قبل زوجها.

ذهبت البطلة، متتبع صبغتي بسيدي فرج، وهنا اكتشفت بفعل الصدفة ذلك الشق المظلم من حياة زوجها الجنرال، إذ أطلعتها بعض الجارات مصادفة أن زوجها صاحب سلوك منحرف، وأنه يجلب إلى بيته الصيفي، نساءً تحوم حولهن الشبهات، وتحطم هذه الحادثة كل ما كانت تضمه لهذا الرجل من مشاعر، لتنتع زوجها هذه المرة:

بـ " أنه في النهاية ينتمي إلى السلالة الأسوء من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم وقذارته"⁽¹⁾.

إذا كانت قصة زواج البطلة قد بلغت هذا المآل من الانسداد، فلأن تحقيق الرفاهية المادية وحدها عقب كل ما كان يحدث لا يكفي، خصوصا أن طموح البطلة "حياة". ارتبطت من البداية بعوالم الجمال والفن والأفكار الكبيرة، بينما ظل طموح زوجها مقرونا بالسياسة وشؤون الدولة وارتباطه بما كان راجعا إلى الاسم الثوري الذي كانت تحمله هذه البطلة عن بينها "سي الطاهر"، وهذا سيكسبه جاها إلى جانب تمكنه السياسي. لقد ظهر الرجل اللغز وتعلقت به مفتتنة بغموضه وصمته، عن ذلك تقول: "خفت أن أصارحه فأكسر كثيرا من جمالية وهم كل منا بالأحرى. وبقيت صامته كي أستمتع بوضعي الملتبس بين امرأتين واحدة يطاردها لأنها ترتدي الأسود والأخرى تطارده لأنه قال (قطعا)، في النهاية كان كلانا بالنسبة إلى الآخر سنديريلا والأمير في الوقت نفسه وكان هذا أعرب ما في قصتنا"⁽²⁾.

ويحدث أن ينسحب الرجل اللغز، الذي جاء في هذه الرواية بضمير الغائب "هو" فنفهم نحن من هذا التوظيف للضمائر أنها هي المركز، حيث يكتب إليها بالمخاطب كما رأينا مع خالد الرسام بينما حين تكتب هي، فإنها تروي عنهم لا أكثر، وذلك بصورة مبدئية لتعميق إيماننا بهذا الذي تكتب، ومن جهة أخرى لإيجاد فارق أسلوبى يخرج عن النص السابق في رواية "ذاكرة الجسد" أما حين يحتفي فارق أسلوبى يخرج عن ذكرى الرسام ويصبح هو الآخر مطلبا، لنذكر أن مطلبها موجه على الأكثر إلى مصايح الفن وكلامها كان فنان ومن هنا راحت تقول عن الرسام خالد" واحتفى الرسام كأنه قرر أن يموت أيضا على طريقته غيبيا، كان من الممكن أن يعود تحت أي مبرر فقد كان رجلا لا يغلق في وجهه باب، ولكنه لم يعد مضي كما جاء دون ضجيج وترك لي لوحة معلقة على دار غرفة الاستقبال عليها جسر معلق كقصتنا بجبال من حديد"⁽³⁾.

إن هذا التذكر هو الذي يخلع عن تلك العلاقات المفتعلة التصنع، ويعطيها حياة وقوة برغم غياب أطراف هذه العلاقة.

هذا الانطباع عن غياب الرجل وحتى المصور خالد، هو الذي سيجعل هذه المرأة تذهب للإطلاع على ذلك الجسر، فيقتل أمام سمعها وبصرها، السائق "عمي أحمد".

فتضطرب وتنتبه دفعة واحدة إلى ما كان يحدث بالوطن في وقت كانت هي تشغل ببعض المسائل الأنانية، إنما أكبر من أن تفهم ما يجري بسداحة إذ تقول: "منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة وكانت النساء حولي

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 50 .

(2) - المصدر نفسه، ص 86.

(3) - المصدر نفسه، ص 106.

ممتلئة بأجوبة فضفاضة"⁽¹⁾. هذا التغير كان يشمل أيضا اختلافها حتى عن أمها، وتغيب حتى تلك التشابهات الفطرية إذ تقول عن ذلك التباين: "اكره الملامح الهادئة، والأنوثة المسالمة، والأجساد الباردة، فمن أين جاء أمي كل هذا الصقيع؟ أمن استسلامها للقدر، أم من جهلها؟ ومن أين جاءتني أنا كل هذه الحرائق؟ أمن تمردى على كل شيء أم من بركاني الكلمات التي تنفجر داخلي باستمرار"⁽²⁾. هذا التفاوت في التشكل على مستوى الشخصية، كان ذلك بفعل وراثي أو اكتسابي كان لها منه الحضوة، هو الذي جعل هذه البطلة تغامر في الوصول إلى ملهمها بالعاصمة بعد أن عرفت عنوانه مصادفة أثناء تواجدها بالمنتجع الصيفي.

تتعمق الصلة بين البطلة وملهمها، كلما كثرت الأسئلة وعجزت أجوبة هذا الرجل عن إزالة كل ذلك الغموض الذي ما فتى يتزايد بعد كل لقاء، ويأتي اليوم الذي تفهم فيه البطلة أغرب لغز كان يخفيه هذا الرجل عنها كان لغز عدم استخدامه ليده اليسرى: "أتذكر أنني لم أره يوما يستعمل معي إلا يده اليمنى يدهلني هذا الاكتشاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي، وقبل أن أتمادى في تفكيري أراه يلقي بقميصه على الأريكة المجاورة ويواجهني بصدره العري قائلاً وكأنه يواصل الحديث عن أمر آخر:

-لأن الحقيقة تعبر عن نفسها دائما بشكل رديء ثم يتابع بعد شيء من الصمت...

-وأحيانا قائل حتى عندما لا تتعدى جريمته قتل أو هامنا.

أنته إلى ذراعه اليسرى التي تبدو مصابة بشلل من الحركة، بينما تظهر أعلاها بعض التشويهاات وكأن عملية جراحية أجريت لها في موضعين أو ثلاث دون أية مراعاة جمالية.

تنتابن قشعريرة وحالة من الذعر، ليس مصدرها ما أرى وإنما خوفاً من أن أكون بدأت أجن ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة.

(...) أو كأنني حلمت يوماً بأن ما يحدث لي سيحدث وهامو ذا يحدث فعلاً.

رد المصور ساخراً:

- لقد مارست دائماً بجدارة صلاحية الحب في التدمير!

قالت البطلة:

بل مارست صلاحيات الكاتب في التخيل لا أكثر"⁽³⁾.

(1)- المصدر نفسه، ص 125.

(2)- مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 102.

(3)- المصدر نفسه، ص 270، 269.

إن اكتشافنا بهذا الحجم، جعل البطلة التي ظلت تتقمص دور الكاتبة، تعرف أن ملهمها مصور صحفي، كان تعرض لطلقات نارية أثناء أحداث أكتوبر 1988، وخلال فترة نقاهته، قرء أول رواية كتبها، وكان يجد نفسه شديد الشبه بذلك البطل "خالد ابن طوبال" وهو إلى الآن يوقع باسمه في الجرائد.

مع هذا الرجل تنسى البطلة عقد الزوجية وتتجاهله وتقع تحت وطأة الغواية ولا يدركها بعد ذلك أي ندم، كما لا يحدث مع هذا الرجل، وإذا كان مجيء الرئيس محمد بوضياف قد أدخل المسرة على نفوسهما، فإن اغتيال هذا الرئيس أكسبهما حزنا شديدا، كما وضع الوطن أمام مصير مجهول أما رواية "عابر سرير" فهي الأخرى تنتصر لفن آخر وتعرض للكثير من تفاصيله، ليكون وراء هذا الفن بطل عرفنا بعض ملامحه في رواية "فوضى الحواس"

إذا كان خالد في "ذاكرة جسد" بطلا صنع برسمه فإن حياة، في "فوضى الحواس" تألقت بالكتابة، أما المصور خالد ابن طوبال، فإنه سيضع سمعته هنا بالصورة الفوتوغرافية، ولكن قبل تتبع الحاضر فقد كان هذا العمل قد كلفه كثيرا وعن ذلك يقول "كنت أتمائل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وأنا أحاول التقاط صورة للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988، كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية منذ الاستقلال والغضب يتزل إلى الشارع لأول مرة ومع الرصاص والدمار والفوضى، لم أعرف يومها أتلقيت تينيك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ؟"⁽¹⁾.

في فترة نقاهته اكتشف الكاتبة من خلال روايتها الأولى، وأخذ يقرأها المرة بعد الأخرى، وقد أثارت في نفسه إعجابا كبيرا، وكان حلمه بعد ذلك أن يجري معها لقاء صحفيا، وإذا بالقدر تجمعهم بها، في لحظة يتداخل فيها الواقعي، الذي مثلته الكاتبة الفعلية، والخيال الذي سيمثله هذا الشخص مع الكاتبة المتخيلة، وذلك للإيهام بواقعية المتخيل غير أن جانبا من تلك العلاقة كنا قد رأينا من خلال انطباع الكاتبة، وهذه المرة سيتولى المصور رصد جماليات تلك العلاقة بقلمه.

لأن مكان الرواية هو فرنسا، فإن المصور هو الآخر سيتواجد هنا عقب تسلم جائزة أحسن صورة، بعد أن تم اختيار صورة الطفل المدعور وقلبه الميت الممد بقربه، وخلفهما جدار ملطخ بدماء المجزرة، على اعتبارها أفضل صورة وعقب تسلمه الجائزة سيجعل من مالها نصيبا لتلك المرأة التي اقتحمت حياته، فنعرف بهذا البذل السخي المكانة الكبيرة التي باتت تحتلها من نفسه، وعن هذا يقول المصور: "بتلك الأنفة المشوبة بالجنون، بمنطق(النييف الجزائري)، تشتري فستان سهرة يعادل ثمنه معاشك بالجزائر لعدة شهور، أنت الذي تضن على نفسك بالأقل، أفعلت ذلك رغبة منك في تبذير مال تلك الجائزة التي حصلت عليها كما لتنجو من لغة؟ أم لتثبت للحب أنك أكثر سخاءا منه؟"⁽²⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 18.

(2) - المصدر نفسه، ص 13.

لأن حدث حصوله على هذه الجائزة كان قد تزامن مع أزمة تمر بها البلاد، تعيش وقائعها المؤلمة في كل لحظة، فإن المصور أدرك ذلك من خلال الوجوه الجزائرية التي كانت هناك، " بعد ذلك ستعرف أن الجزائر سبقتك إلى باريس وأن تلك الرصاصة التي صوبها المجرمون نحو رأسها جعلت نرفها يتدفق هنا بعشرات الكتاب والسينمائيين والرسامين والمسرحيين والأطباء والباحثين، وأن الفوج الجديد من جزائري الشتات قام بتأسيس عدة جمعيات لمساندة ما بقي في الجزائر من مثقفين على قيد الحياة في قبضة الرعب"⁽¹⁾.

وإذا كان هذا حال الفارين، فإن حال من بقي هناك حتما سيكون أسوأ بكثير: "اليوم لا أحد يجرء على القيام بجولة، مذ أصبح القتلة يتزلون مدججين بالسواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس، ليصطادوا ضحاياهم من القرويين العزل ويرحلون تاركين للخنازير البريئة مهمة قطع أرزاق من بقي على قيد الحياة بإفساد وإتلاف محاصيلهم"⁽²⁾.

لم يكن واقع الحال هو الذي أملى على المصور أن يتتبع هذه التفاصيل، خصوصا أن واقع الحال ومقتضى المقام كان هو مدينة باريس ولا حيثيات الصورة التي رصدت الأنفاس الأخيرة لمجزرة رهيبة، إن هذه الصورة بعد أن أصبحت تتداول بين أيادي طبقة عريضة من القراء والمشاهدين، كان لا بد أن تقرأ على وجوه متضاربة ومنها ما من شأنه أن يلحق الأذى بهذا المصور، لكن ذلك كله راجع إلى تلك النداء الخفي الذي يصنعه حضور ذاكرتنا باستمرار أينما حللنا أو ارتحلنا، فتأبى على هذا المصور نفسه الانفصال عن تلك الأصول أو حتى التنكر لها في لحظة حديثة مع ذاته: " يخطئ من يعتقد أننا عندما ندخل مدنا جديدة نترك ذاكرتنا في المطار كل حيث يذهب يقصد مدينة محملا بأخرى و يقيم مع آخرين في مدن لا يتقاسمها بالضرورة معهم، ويتجول في خراب وحده يراه"⁽³⁾.

إن هذا التفاعل الشديد مع جرح الوطن وأزمته هو الذي سيجعل المصور، حين زار أحد المعارض الخاصة بلوحات رسام جزائري، حيث كانت بعضها تمثل امتدادا لشبيبتها التي تحدثت عنها الكاتبة في أول رواية لها، ويحدث بذلك أن يصادف كذلك المشرفة عن المعرض وهي هنا "فرنسواز"، التي كانت تمثل امتدادا "لكاترين"، ويتبادر إلى ذهن المصور، في تلك اللحظة: ماذا لو كانت تلك الوقائع السالفة فعلية، وبدأ بالسؤال عن صاحب اللوحات، واخبروه انه متواجد بالمستشفى، وذهب عقب ذلك لعيادته فعلا: " اشتريت باقة ورد وقصدته، تحاشيت اللون الأبيض، إنه لا يليق برسام كرس حياته لإلغاء هذا اللون، تفاديت أناقة تجعلني أقل لياقة في حضرت مرضه، وتوقظ غيرة عاشق أدركه الحب في سن الشك.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 52.

(2) - المصدر نفسه، ص 91.

(3) - المصدر نفسه، ص 92، 93.

ولم أنس أن أحضر له معي بعضاً من مقالاتي، حتى يصدق ذريعتي لزياته، خاصة أن توقيعها يحمل اسم خالد ابن طوبال"⁽¹⁾.

لأن الرسام خالد هو هنا الرسام زيان نفسه، سيصبح منذ هذا اللقاء الملهم الصديق، خصوصاً وقد رأينا أن المصور في أول لقاء يخاطبه بلباقة بالغة: "تمنيت هذا الموعد كثيراً أسف أن يتم لقاءنا في المستشفى إن شاء الله صحتك تتحسن".

ثم أرد فيقول: "بدءاً أن أحب أعمالك الفنية ولي تواطئنا مع كثير من لوحاتك، ثم عندما فوجئت بوجودك بباريس طلبت من "فرن سوا" أن تجمع بك فإن مناسبة مرور ذكرى ثورة نوفمبر أعد بمجموعة حوارات مطولة مع شخصيات جزائرية ساهمت في حرب التحرير. لي إحساس أنني سأبجز معك حواراً جميلاً"⁽²⁾.

بين سؤال المصدر الصحفي، الذي سيمثل هنا دور الباحث عن الحقيقة، وجواب المجاهد المعطوب صاحب الحقيقة، ستنشأ علاقة وطيدة، بلغت بهما حد الانسجام وافتتان أحدهما بالآخر ولأن الدور الطبيعي في هذا المقام أن يستمع الصحفي ويطرح الأسئلة، فإن المجاهد كان لا يكف عن سرد الواقع وشرح شتى المسائل.

ويحدث، أن تحضر الكتابة إلى باريس ويجتمع بها هذا الصحفي رغم أن مهمته صارت أكثر تعقيداً لأن الجميع أصبحت تضمهم مدينة واحدة، والجميع لا بد أن يظلوا صوراً وهيمة لا ينبغي أن تنفضح أو تنكشف في واقع الأمر. يضاف إلى ذلك تعمد هذا الصحفي إظهار تجاهله لمختلف الوقائع المستجدة، وفي نفس الليلة التي قابل فيها حياة في منزل "زيان" بعد أن سافرت "فرنسواز". سيكتشف هذا المصور بالغد، أن "زيان" قد مات. ويقع الخبر عليه كفاجعة. ويتولى مراسيم نقل الجثمان، ولا يحدث اجتماع الأبطال الثلاثة إلا في المشاهدة الأخيرة، حيث حضرت حياة وأخوها ناصر إلى المطار للتوديع وكان المصور في الطرف الآخر يتوسطهما جثمان زيان المجاهد الرسام، صاحب الحقيقة الذي ظل مطلب الجميع.

2 - التشكل النفسي:

إن البنية النفسية لشخص الروايات الثلاثة، واضحة المعالم، ما يعني أننا بمجرد تعرف جملة من هذه المعطيات النفسية، يكون بمقدورنا توقع نوعية السلوك الذي سيصدر هذا الشخص أو ذاك.

إن شخص الثلاثة والأبطال منهم على وجه التحديد، ستتشكل بنيتهم النفسية بفعل مؤثرات خارجية، ومن ذلك اليتيم المبكر. فكما أن الرسام خالد، الذي عرفناه في رواية "عابر سرير" باسم زيان تحدث عن هذا الجانب واضحاً تنشأته مع تأثير اليتيم حيث يقول: "التغابي هو بعض ما اكتسبته من اليتيم" عندما تعيش يتيماً تتكفل الحياة بتعليمك بأشياء مختلفة عن غيرك من الصغار. تعلمك الدونية، لأن أول شيء تدركه هو أنك أقل

(1) - المصدر نفسه، ص 105.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 106، 107.

شئنا من سوانا ، وأنه لا أحد يرد عنك ضربات الآخرين ، ومن بعدهم ضربات الحياة ، وأنت في مهبط القدر وحدك كصفصافة و عليك أن تدافع عن نفسك بالتغاي ، عندما يستقوي عليك أطفال آخرون ، فتنظاها بأناك لم تسمع ولم تفهم لأنك تدري أن لهم أباا يدافعون عنهم ولا أب لك .

صمت بعض الوقت ثم أضاف .

اكتسب شيئاً من دونيته سوءاً أكان كريماً أو بخيلاً ، عنيفاً أو مسلماً ، واثقاً في الناس أو مرتاباً ، عازباً أو رب عائلة . كل يقيم هو مريض بدونية سابقة ، يتداوى منها حسب استعداداته النفسية ⁽¹⁾ .

و إذا كان زيان قد نظر إلى اليتيم بعد هذه التجربة الطويلة ، فإن البطلة حياة ظلت تعوض هذا اليتيم حتى بعد زواجها من الجنرال إذ تقول: " كنت أجد في تصرف زوجي شيئاً من الأبوة التي حرمت من سلطتها " ⁽²⁾ .

لقد فقدت أبها في سن مبكر لا تتجاوز الرابعة من العمر عقب استشهادها ، أثناء الثورة . والذي يقال عنها سيقال عن المصور ، لأنه هو الآخر فقد أمه وعلاقته مع والده يتخللها الكثير من الغموض ، وعن يتمه يقول : " منذ يتمي المبكر وأنا أقيم علاقة أمومة مع ما يحيط بي أختار لي كل فترة أما حتى اليوم الذي تصدمني فيه الأشياء وتذكرني أنني لست طفلها " ⁽³⁾ .

هذا التكوين في الغالب سيكون اليتيم دعامة أساسية في تشكيله ، وهو الذي سيجعلنا نرى أشخاصاً لهم تجربة عميقة في الحياة . ومن المؤثرات الخارجية التي ستلعب هي الأخرى دوراً أساسياً سنجد بعض الأحداث الجسمية ، كالثورة النسبة لخالد الرسام ، وبالنسبة للجميع تلك الأحداث التي كانت تمر بالبلاد فجعلت الجميع يعيش في خوف وقلق ، والحزن وفي بعض الأحيان الشعور بالأس الشديد أمام المصير المجهول الذي ينتظر الوطن .

وقد تكون أحداث عابرة ، تلم بالأفراد ، كما كانت غيره خالد الرسام من زياد الخليل الشاعر جهة ملهمته أو خبر وفاة هذا الصديق نفسه حين قرأه الرسام خالد في جريدة مصادفة ، ثم خبر خطبة الفتاة حياة من طرف ذلك الجنرال .

أما حياة ، فقد ظل يعذبها طوال الرواية الثانية من أجزاء الثلاثية اختفاء الرجل اللغز بين الحين والآخر وفي أثناء ذلك سيموت السائق " عمي أحمد " ، والفاجرة الكبرى ستكون في اغتيال الرئيس بوضياف .

على أن خالد المصور الصحفي ظل متخفياً مجرد كونه صحفياً مستهدفاً من طرف الجهات الإرهابية ، وما إن اغتيل عبد الحق صديقه الحميم ، حتى تفاقمت مأساته ، وكانت بعض الأخيلة المفزعة تصاوره من حين إلى آخر

(1) - مستغانمي ، أحلام : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 245 ، 244 .

(2) - مستغانمي ، أحلام : فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 37 .

(3) - مستغانمي ، أحلام : عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 47 .

"فكرة أن أترك ابني يتيمًا كانت تعذبي حتى أنني في الفترة التي تلت اغتيال عبد الحق، كنت أستيقظ مذعورا كما على صوت بكاء رضيع"⁽¹⁾.

إلى جانب المؤثرات الخارجية كانت هناك مؤثرات مباشرة، هي هنا في الثلاثية منحصرة خصوصا في تلك العاهات التي كانت تحملها الشخصيات أصحاب الأدوار البطولية، ففي البداية كان خالد الرسام قد فقد ذراعه أثناء الثورة يقول عن تلك اللحظات الرهيبة: "ها أنا ذا أمام واقع آخر"⁽²⁾، وفي ذات السياق يقول: "ويحدث أن تخزن أنت تأخذ المترو تمسك بيدك الفريدة، الذراع المعلقة للركاب"⁽³⁾. وقد تتحول هذه المشاعر إلى السودوية وإحساس فضيع بالنقص: "لكن أعلى درجات اليتيم يتم الأعضاء أيها دونية عارية معروضة للفرج والفضول للشفاء منها، لأنك ما رأيت أحدا إلا وذهب نظرك مباشرة إلى ما يملكه ... وينقصك أنت"⁽⁴⁾.

وإذا كان الرسام خالد قد تشكلت حياته النفسية بفعل عاهة نقص الذراع، فإن المصور الصحفي كانت نفسه شديدة الكدر جراء ذراعه المشلولة، وهو حتى عندما اطلع البطلة على هذا السر، كان يصفه بحسرة وألم: "لأن الحقيقة تعبر عن نفسها دائما بشكل رديء؟"⁽⁵⁾.

إن هذا التشكل، هو الذي سيجعل تركيبية الشخصية في الثلاثية أقرب إلى واقعنا، لاسيما إذا كان الحدث الذي تسبب في إلحاق ضرر ما في شكله المباشر أو في الشكل الخارجي الغير المباشر، محتمل الوقوع لأي شخص حتى في حياتنا العادية. أما المؤلفة أحلام مستغامي فقد جعلت خصوصا تلك التأثيرات المباشرة على نفوس الأبطال وسيلة لتفجير طاقات إبداعية تفعل بها واقع النص الداخلي لكل أجزاء الثلاثية.

3/ - التشكل الاجتماعي:

لقد كتب نجيب محفوظ ثلاثيته معتمدا في أجزائها الثلاثة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، وقائع أسرة "أحمد عبد الجواد"، الذي يعكس صراعا يمثل صورة فنية عن واقع المجتمع المصري⁽⁶⁾. بل إن الصراع ذاته هو الذي تهيأنا له ثلاثية دوستوفسكي في "كارامازوف"، حيث تدور أحداث الثلاثية في أسرة الأب (فيدور بافلوفيتش كرامازوف)، بين هذا الأب وأبنائه الثلاثة اليوشا (الكسندر) وايفان وديمتري⁽⁷⁾.

أما الناقد الجزائري واسيني الأعرج، فقد اعتبر أن الناتج الفني يعود إلى ذلك الصراع الذي تعكسه بعض الأنشطة الاجتماعية عقب الثورات، لتكون نظرتة هذه نابعة من المنظور الماركسي للفن حيث يقول: "واضح إذن

(1) - المصدر نفسه، ص 21.

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

(3) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 73.

(4) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 245.

(5) - مستغامي، أحلام. فوضى الحواس. مصدر سابق، ص 270.

(6) - محفوظ، نجيب: المؤلفات الكاملة. مج 2. ط 1. مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص 325.

(7) - دوستوفسكي: الإخوة كامازوف. ت. سامي الدارويبي، مج 17، الهيئة المصرية، القاهرة، ص 20.

أن " جدة الفن الاشتراكي والتغيرات الأساسية، في مبادئ المنهج الواقعي . لم تتضح كلية إلا بعد الثورة حين أصبح المثل الأعلى موضوع التحقيق الفعلي، وهدف النشاط للمجتمع "(1).

وعلى هذا الأساس سيكون من الصعب أن تتجاوز الجانب التقليدي لتشكيل الشخصية دون التطرق لذلك التشكل الاجتماعي .

حيث أن هذا الجانب بالنسبة لثلاثية أحلام مستغانمي وخلافا لما كنا نتوقع ستعرض أجزاء الثلاثية المختلفة لونا آخر من العلاقة يحل محلها علاقات لا يحكمها عرق، ولا لون ولا قرابة، لا أن الأمر ينتهي للخروج عن نطاق لغة واحدة أو ثقافة متماثلة ، أنها ببساطة علاقة تصنعها المدينة الحديثة حيث تنصهر هذه الفوارق والأعراف لتحل مبررات أخرى للالتقاء والتعارف في نطاق علاقات، لا يكون المجتمع طرفها الفاعل.

قبل الخوض في تلك الأشكال الاجتماعية، التي وردت بصورة باهتة ،سنجد أن خالد الرسام، لجأ إلى الغربية في فرنسا ،ليعيش هنالك فيما يشبه الانعزال حتى عن تلك الأسر الجزائرية التي كانت تقاسمه المدينة ذاتها بباريس، حيث كان يظهر من حين إلى آخر مع أصدقائه القدماء وهم يعاتبونه كما كان الأمر مع "سي الشريف" ،و"سي مصطفى"، وإلى ذلك فقد كان له صديق وحيد ظلت ذاكرة تلازمه .هو الشاعر الفلسطيني "زياد الخليل"، ومن جهة أخرى كانت تعيش معه تلك المرأة "كاترين". إن خالد الرسام تقدمه الثلاثية وقد أصبح شيخا وهو مع ذلك لا يزال أعزبا وتأتي لحظة الإنبهار التي عاشها مع الفتاة "حياة"، لتوشك على فتح نواة لعلاقة اجتماعية ولكن سرعان ما ينتهي كل شيء حين تزوجت تلك المرأة، وإذا عاد خالد الرسام إلى الجزائر فليس له بها أيضا غير أسرة "حسنان" مع زوجته "عتيقة" وأولاده.

أما حياة فقد جاء اليوم الذي تزوجت فيه ذلك الرجل، غير أنها كانت عقيما لا تلد، وبعد ذلك سنراها مستخفة بعلاقة الزواج تلك، كما كان استخفافها بمجالس النساء وعنهن تقول: " ما زلن دجاجات ينمن باكرا، يقن كثيرا ويقتن بفتاة الرجولة وبقايا وجبات الحب التي تقدم إليهن كيفما اتفق وما زلت أنثى الصمت وأنثى الفلق..." (2).

ليكون تجاهلهما لذلك الزواج مجرد أن المجتمع يفرض عليها ضرورة الإنجاب، بينما رفضها لمجتمع النساء، لأنهن يردن جعلها نسخة مماثلة لما هن عليه. بل أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، لأنها أصبحت لا تعبى بمظاهر الانخراط في أحاديث لا تتقنها مع أولئك النسوة: " فمن أين آت بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني ؟ يومها،

(1) - الأعرج، واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجماعية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 468.

(2) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 325.

لم ينقذي "من مجلس نساء آتين لتهنئة والدتها بالحج" سوى مرور ناصر مصادفة بالبيت فتحججت به، لأترك مجلس النساء وأخلو به"⁽¹⁾.

من هنا فقد لخصت البطلة حياة واقع حال أمها قائلة: "أمي تعيش دائما بين عرسين أو حجتين أو نذرين، وحيثما حلت تعثر على من يوشك أن يزوج قريبا أو من له قريب عائد توا من العمرة أو الحج، أو شيخ يدعوها لوعدة أو زردة"⁽²⁾.

بل أن تقديمها حال والدتها، سيعكس تلك القطيعة الواقعة بين جيل الأم وابنتها، وقد يتمثل ذلك في النفور الشديد الذي كانت تبديه البطلة حياة مع بعض عادات الأم كزيارتها حمام المدينة، الذي كان عادة مفضلا لدى جميع النساء.

أما المصور فهو الآخر ورغم أنه كان متزوجا، غير أنه ظل لا يعبأ كثيرا بأسرته ويندر أن يذكرها ولذلك كان هو الآخر يحن بفرديته إلى تلك المناطق المنيرة، الممثلة في أفراد يماثلون طموحه، ويفهمون لغته إذ لم يشكل ذلك حلا لعزلته، وهو ما كان يبثه أحيانا للبطلة "حياة" في بعض لقاءاتهما.

بعد هذا التبع يمكننا أن نقول دون تردد، بأن الثلاثية ستخرج عن تلك الأنماط الاجتماعية لتنتصر للأفراد ولل فردية المقهورة تحت وطأة المجتمع وقد أرادت المؤلفة استكمال ذلك الرفض الذي تمثله أبطالها، بأن جعلت تنشأهم جميعا مرتبطة باليتم، ولم تقتصر على ذلك فقط حتى جعلت حاضرهم يخضع لعلاقات محدودة جدا، وهم دون استثناء يتجاهلون عالم الأسرة، ربما لغياب نظائرهم الحقيقية حيث يقول في هذا الصدد المصور الصحفي: "مع حياة اكتشفت أن الأبوة فعل حب"⁽³⁾.

وقد لا يتوقف الأمر عند هذه المبررات البسيطة، لأن المشكلة أعقد، حيث أن الفرد تم تغييبه وإلغاء صوته وراح المجتمع يتجاهل مبادرته الإبداعية، وقد رأينا كيف أن الرسام كان يقيم معارضة بفرنسا، والمصور حاز على تلك الجائزة التقديرية عن أحسن صوره بفرنسا، وظل "ناصر" الأخ، والجنرال الزوج يسفهان عمل الكتابة لدى البطلة حياة، لنجد أنفسنا فعلا أمام مجتمع لا يعترف بالقيمة الفردية لأفراده، ويرفض علو صوت واحد من طرف هؤلاء، إنه مجتمع أصبح من الثابت لديه أن كل إنجاز هو إنجاز جماعة، وفي ظل هذا التصور الخاطئ ستأتي الثلاثية لتقدم بديلها.

ب/. المنظور الجديد :

(1) - المصدر نفسه، ص 125 .

(2) - المصدر نفسه، ص 275 .

(3) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 21.

إذا كانت الشكلائية الروسية هي التي افتتحت باب المبادرة لدراسة الأدب وفق رؤية جديدة تحتكم إلى النص واعتباراته الخاصة: "فقد كتب توما شفسكي يقول: "إن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كمنسق من الحوافر، أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسمياته المحددة"⁽¹⁾.

أما "تودوروف" فقد استهجن هذا الرفض حيث يرى: "يبدو لنا- الاستغناء عن البطل مع ذلك متعلقا أكثر بالقصص الخرافي أو على الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي الكلاسيكي. الذي يمتد من (دون كيشوط) إلى (يوليسيز)"⁽²⁾.

أما "جميلة قيسمون" فترى أن هذا المنظور: "يرتكز في النقد على تجاوز الوصف التقليدي لصفات الشخصيات وتحليل سلوكياتها وعلاقتها الشخصية إلى وصف وظائفها ضمن بنية النص وأن فكرة كون الشخصية عنصرا مهما في هذا التلاحم، لم تظهر إلا بداية القرن العشرين وذلك مع الشكلائين الروس، الذين أحدثوا تجديدا حقيقي من حيث دراسة المميزات والملامح الأدبية الخالصة في الإنتاج الأدبي"⁽³⁾.

ما إن بادرت المدرسة الشكلائية إلى دراسة الأدب في ذاته كغاية، وحاولت أن توجد له موضوعه بمعزل عن المؤثرات الخارجية، لينال السرد في هذه الدراسة حظا وافرا، ثم كانت حلقة براغ حيث حاولت تطوير ذلك الميراث، وتوالت بعد ذلك جهود البنيوية وقد أعطاها "فلاديمير بروب" دفعا قويا في السرد حيث: "تمكن من الوصول إلى أن كل هذه الحكايات لهما نفس البنية المشتركة التي يعمل على إظهارها من خلال دراسة دلالة الرسالة السردية، هذه الدراسة لا تعتمد على تحليل الشخصيات نفسها في الأعمال الأدبية، وإنما تركز على تحليلها من خلال وظائفها وتحركاتها، يعرف "بروب" الوظيفة قائلا: "نقصد بالوظيفة الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة وذلك من حيث دلالتها في تطور الأحداث والعقدة، ولهذا وضع (31) وظيفة"⁽⁴⁾.

وقد فتحت دراسة "بروب" الباب واسعا أمام دراسات بنيوية متعددة واستفادت السيميائية من ذلك حيث سنجد أن هذه المدرسة كيفت جهود البنيويين وحاولت أن تقدم رؤية خاصة للشخصية، ومن ذلك نجد تعريفهم للبطل كما أورده رشيد بن مالك في قاموسه، حيث يقول: "البطل يستعمل هذا المصطلح لتقدير الفاعل/الموضوع، من خلال الوضعية التي يحتلها في القصة، يكون الفاعل ممتلكا للقيم النموذجية المناسبة، لا يتحول الفاعل إلى بطل إلا إذا تم اجتيازه على الكفاءة الضرورية (القدرة/ والمعرفة أو المعرفة الفعل).

الإشكالية الأولى والأساسية التي تطرح تتمثل في البحث عن الطرق التي يتم بموجبها تحديد البطل، في النص السردية عموما، الحكاية القصة، الرواية، يمتزج الفاعل ببطل القصة التي تحدث له مغامرات، أو يلتبس موضوعا أو

(1) - نقلا عن: مجموعة من الكتاب. طرائق تحليل السرد الأدبي. ط1، منشورات إتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، المغرب، 1992. ص 48.

(2) - المرجع نفسه، ص 48.

(3) - قيسمون، جميلة: مرجع سابق، ص 198.

(4) - المرجع نفسه، ص 199.

يقوم بمهمة، إذا أحصينا عدد ظهور الشخصية في النص المأساوي أو عدد تدخلاته أو عدد الأسطر المخصصة له في الخطاب، هل يمكن أن نحدد الفاعل البطل بهذه الطريقة؟ في الواقع لا يمكن أن يكون البطل منتقلا في النص ولا يتم تحديد البطل إلا على مستوى محور الفاعل/الموضوع، وفي علاقته بالفعل وارتباطه بموضوع الرغبة/فاعل، موضوع، قيمة، كفاءته، شخصية⁽¹⁾.

على ضوء هذا التعريف سنحاول تفكيك جزئياته لفهمه بشكل جلي كما ورد لدى "غريماش" باعتباره صاحب المبادرة الكاملة في صناعة هذا النمط السيميائي ومن ثمة فقد قدم لنا هذا النموذج معتبرا أنه: "ينتظم في إطار ستة مناصب أو ستة قوى إذ أن الشخصية في ظل هذا المفهوم يقوم اعتبارها حسب ما تفعله وليس حسب ما هي عليه، فهي هنا تفقد هويتها وبطاعتها الدلالية (الاسم، اللقب، السن، الهيئة...) لتصبح صاحبة دور أو قوة معرفة مؤثرة ضمن عالم النص السرد الذي يعمل على إبراز منطقتي العلاقات الممكنة والتي تربط بينها شبكات من العلاقات المتضادة أو المتآزرة.

يمكن تمثيلها كما يلي: مرسل — موضوع — مرسل إليه.
مساعد — فاعل — معارض⁽²⁾.

بناء عليه سيبدو واضحا من خلال نصوص الثلاثية، ذلك الغياب المكشوف لانعدام الوصف على صعيد الشخصيات خصوصا في تتبع تلك الجزئيات الخارجية، وذلك لانصراف المبدعة إلى أدوار الشخصيات في الغالب، وقد انتهى الأمر بالكاتبة إلى تقديم شخصية البطل المصور الصحفي، دون اسم، ولما اضطرت إلى إعطائه اسما عمدت إلى إعارته من البطل الأول (خالد بن طوبال)، ليصبح اسمه هو "زيان"، وكأن الأمر بات لا يعني شيئا. أما الترسيم السابقة التي تبلورت لدى غريماش، فإن: "الهدف منها هو تنظيم عالم الدلالة السردية وذلك بتفسير الحركية فيه والتي تشكل دائرة بحث، المقصود منها رغبة الحصول على شيء أو اجتناب الخطر، وهذا المحور فاعل موضوع يرتكز على مدى ما تملكه الشخصية الرئيسية من إدارة لتحقيق هذه الرغبة. الشخصية التي يطلق عليها غريماش الذات الفاعلة، هذا الشيء أو الموضوع موحى به من طرف مرسل لفائدة مرسل إليه، وهو محور يرتكز على مدى التأهيل المعرفي للمرسل، أي مجموع ما يملكه من معرفة كاملة حول كينونة الشيء ومظهره وحول طريقة للحصول عليه، كما أن هناك شخصيات ثانوية كما تسمى في النقد التقليدي، مرتبطة بالظروف المحيطة، وهي مجرد انعكاسات، إذ يراد إنجاز الفعل أي الرغبة من طرف الذات الفاعلة وهذه الشخصيات تنتظم إما في إطار المساعد أو المعارض، ويكون مركزها قويا أو ضعيفا حسب ما لها من قدره"⁽³⁾.

(1) - بن مالك، رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 87.

(2) - قيسمون، جميلة: مرجع سابق، ص 204.

(3) - المرجع نفسه، ص 204.

ومن هنا سيكون من أهم شروط الفعل: " أن تكون ضرورة التسليم باجتماع ذات الفعل وذات الحالة في عامل سردي واحد، وبهذا الشرط يمكن الاعتراف للذات السيميائية بأنها ذات كائنة وفاعلة (في حالة انفصال ذات الحالة وذات الفعل كما هو الشأن في الكمية، تكون أمام خاصية تمزج المرسل والمرسل إليه"⁽¹⁾، وقبل الخوض في تفاصيل معقدة ستنجم عن تلك الخطاطة البسيطة، سنحاول هنا الاستعانة بمثل توضيحي: إذ أنه من أشكال الحركة في الثلاثية وفق التصور السيميائي نجد:

مرسل ————— موضوع ————— مرسل إليه

الأزمة ————— الوطن ————— الحل.

المساعد (حياة) ————— الفاعل (خالد) ————— المعارض (أطراف الأزمة)

-أما: " الحركة في الرواية يمكن أن تعرف بأنها لعبة القوى فقط المتعارضة والقوى المتساندة الموجودة في العمل الأدبي، فكل مرحلة من مراحل الحركة هذه تنتج وضعية تتسم بسمة التنازع أين تتوالى الشخصيات في حالة تآزر أو صراع.

بإمكاننا أن نعرف هذه القوى المحركة للسرد بشيء من التفصيل والتي حصرها غريمراس في النموذج السردى:

1- الذات الفاعلة:

وهي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل إذ أن كل خلاف يثيره قائد لعبة. وهو الشخصية التي تعطي الميزة الأولى للحركة في القصة. هذه الحركة تكون وليدة رغبة أو احتياج أو خوف (كرغبة حياة في "فوضى الحواس" إلى حنان أخيها ناصر. احتياج المصور إلى لحظة قدوم بوضياف).

2- الموضوع " Objet ":

وهو يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه أو مصدر الخوف والانعراج، قد يكون هذا الموضوع ماديا كإعادة شخص ذهاباً مفقودا. أو معنوياً عندما يمثل قيمة من القيم.

3- المرسل Destinateur:

هو الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الحدث أي اتجاه الحركة السردية، فوضعية التنازع أو الخلاف يمكن أن تولد وتتطور، وتجد حلاً بواسطة المرسل، وهو الذي يوجه الحركة ويحكم عليها كما في الحال في بداية بوادر الأزمة كما رأينا في " ذاكرة الجسد ".

4- المرسل إليه Destinataire:

إنه الجهة المستفيدة من الحركة السردية والحاكم المحتمل للشيء المتنازع عليه وليس بالضرورة هو الفاعل نفسه إذ أننا يمكن أن نرغب في شيء أو نريد إبعاده من أجل الآخرين كما نفعل بالنسبة لأنفسنا.

5- المعارض l'opposant :

ولكي توجد حلقة للصراع وحتى يتعقد الحدث أكثر، يجب أن تبرز قوة معارضة عقبة تمنع البطل من تحقيق ما يصبو إليه .

6- المساعد l'adjevant :

كل العناصر السابقة الذكر عدا المعارض، قد تحتاج إلى الدعم الأزرق، وعلمية تقوية من طرف الآخرين وهو دعم خارجي، وهؤلاء الآخرون هم الذين يشكلون منصب المساعد، كما قد يكون المساعد ذاتيا أي موجود ونابع من ذات الفاعل (كالقيم الأخلاقية والمعارف العلمية)، أو حسن استعماله لأداة كالفانوس السحري أو السيف.

تربط بين هذه القوى الستة علاقات يميزها غريماش من خلال ثلاث وظائف وهي، تقليص لوظائف "بروب" الواحدة والثلاثين إذا أصبحت عند غريماش 20 ثم حصرها في ثلاث وهي:

1- العقد Contrat

2- الاختبار: Preuve

3- الاتصال، الانفصال: Conjunction – D'isconjonction⁽¹⁾

الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل سيجعل الشخصية تقتصر فقط على مجرد نوعية الوظيفة التي تؤديها، بل أن "غولدمان" ربط شكل الرواية الجديدة بالعلاقات المادية الاقتصادية حيث يلاحظ: "أن ساروت تبقى ضمن أشد الأشكال الروائية تطرفا تلك التي تميزت بـ ÷ مرحلة ذوبان الشخصية ×، حيث لا أهمية لبني العالم الخارجي، ساروت تبحث عن العناصر الإنسانية في التجربة المعاشة والأصيلة. إنه مشروع "ألان روب غرييه" أيضا"⁽²⁾.

لن ندعي بعد هاتين الوقفتين بأننا وفيينا، المنظورين التقليدي والجديد حقهما كما ينبغي، غير أننا مقابل ذلك سندعي دون تردد بما أثبتته الدراسة من خلال المنظورين، قوة بناء شخوص الثلاثية، إن لم نقل أن هناك فراغات لم تتمكن من سدها وقد لا يتحقق ذلك إلا باستكمال الدراسة من خلال المنظور الحواري، والذي هو في الأساس محور الدراسة.

(1) - قيسمون، جميلة: مرجع سابق، ص 207.

(2) - أبو منصور، فؤاد: النقد البيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجليل، بيروت، ص 129.

على أن " المنظور الحوارية " الذي طبقه ميخائيل باختين في الغالب على أعمال دوستوفسكي، خصوصا منها ما يتعلق بالبطل. ليحيى هذا المنظور موافقا لمتطلبات الحقبة التي قدم فيها هذا المنهج إذ سيكون واقعا بين المنهجين، الماركسي الذي ظل عالقا ببعض المسائل التقليدية، والشكلانية كوجه للمسائل الجديدة، مستفيدا بالمزج والتطوير من الجهتين، من أجل ذلك رسم واقع شخصية البطل، كما يتطلع إليها، ولا غرابة أن يحصل بعد ذلك التفوق في المعالجة، لأن صاحب المنهج، كان يستفيد بقوة من تلك التقاطعات الحاصلة بين مختلف المناهج.

ج- المنظور الحوارية:

لقد دأب الواقعيون في مختلف مدارسهم من قلب المجتمع، ولا تتعدى حدود كون هذه الشخصيات، صورة عن هذا المجتمع، تنشأ فيها وطموحها وأحلامها منه، وتضحياتها وإنجازاتها له، وبداياتها ونهاياتها به، ومن هنا لا يوجهه المؤلف المبدع نفسه أن يرسم لنا صورا معزولة، بل يعتمد إلى تكرير تلك الأنماط نفسها، وهو ما جعل عبد الملك مرتاض ينظر إلى تداخل المفهوم بين الشخصية والشخص لدى بعض الكتاب باستغراب شديد⁽¹⁾.

ولهذا السبب نفسه رأينا كيف أن نجيب محفوظ ضاق ذرعا بالكتابات الاجتماعية، وانتهى إلى كتابة رواية ÷ اللص والكلاب ×، لينتصر فيها للفردية، ذلك أن المدينة الحديثة باتت تصنع هذا النمط ولا ينبغي أن نستمر في إهماله. وأما ثلاثية أحلام مستغانمي وكما أثبتت الدراسة فقد قدمت شخصيتها وفق نزعة فردية.

بناء على هذه المعطيات سنجد أن باختين يعتبر أن روايات دوستوفسكي قد بذلت عنايتها لتتبع الفرد حيث يقول: " لقد قدم دوستوفسكي تأريخ كل ÷ روح × فردي ... عند دوستوفسكي لا يصوره منفصلا، بل جنبا إلى جنب مع وصف أشكال المعاناة السيكولوجية لفرديات عديدة أخرى، وسواء أقدم السرد القصصي عند دوستوفسكي على لسان المتكلم، في صيغة موعظة أو على لسان المؤلف - القاص - فإننا نجد أن الكاتب ينطلق من مقدمات تفترض المساواة التامة للناس الذين يعانون ويتعايشون في وقت واحد"⁽²⁾.

وقبل مباشرة التعامل مع منظور الحوارية للشخصية يجدر بنا أن نوضح بأن هذا المفهوم لا يتلخص في ذلك الحوار اللغوي الذي يجريه شخص الرواية، يقول باختين: "بالفعل فإن النزعة الحوارية لدى دوستوفسكي لا تستنفذ أبدا بتلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله. إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارية على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي

(1) - مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 84 .

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 55.

يجري التعبير عنه خلال التكوين إنما ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى⁽¹⁾.

بناء على هذا التصور ستأخذ الشخصية ممثلة هنا في البطل أبعادا جديدة، استمدتها باختين من أعمال دوستويفسكي حيث يعرض البطل كما يلي: "البطل مهم بالنسبة إلى دوستويفسكي لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع، تجسد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية، قادرة بمجموعها على توفير إجابة عن سؤال: من يكون X؟، كلا فالبطل يهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفا فكريا وتقويما يتخذه الإنسان اتجاه نفسه بالذات واتجاه الواقع الذي يحيطه، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، إنه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه⁽²⁾.

إن هذا المنظور يظهر مدى تجاوز النظرة التقليدية إلى نظرة جديدة، تماثل فكرة: الوظيفة والدور X، يقول باختين: "إن رؤيانا الفنية تجد نفسها وجها لوجه لا أمام واقع البطل بل وجها لوجه أمام الوظيفة الخالصة لوعي هذا الواقع من قبل البطل نفسه"⁽³⁾.

الواضح هنا أن باختين لا ينتهي بشخصه إلى تجريدية فجوة كما هو الشأن لدى غريماس حيث تغدوا الشخصيات مجرد عناصر سردية يتم أخذها بعين الاعتبار بناء على حجم فعلها، أو أن هذه الشخصيات تغدو أحيانا عديمة الجدوى لا ينتظر منها الناقد أي مؤدى وتبلغ أحيانا حدا من الذوبان كما عبر عنه غولدمان، أو تلقى مصيرا مماثلا لدى الحديثين الذين دخلوا تحت غطاء التيارات الفلسفية التي تؤمن بإعلان نيتشا حيث يقول في هذا الصدد روجيه غارودي: "إذن فقتل الله لا يكفي لإنجاز عملية تغيير القيم، وإنما يطال النفي أيضا جميع القيم المسماة بالعليا (...). يؤلف "غولدي غوليتيه" حلقة فالحركة التي تبدأ بإعلان نيتشه عن موت الله وتنتهي بإعلان موت الإنسان في بعض التصورات المذهبية للنبوية"⁽⁴⁾.

وفي هذا الصدد ذاته سيقول فوكو: "الإنسان L'homme هو ابتكار حديث (ستكون نهايته قريبة)"⁽⁵⁾. وعلى هذا الأساس ستعكس هذه النظرة الفلسفية على تشكل الفن. في حين أن باختين يحافظ على تلك الروح، ويبقى بموجبها على ذلك الطابع الإنساني ويحميه من الذوبان. يمرر يتزل بالشخصية إلى مستويات من التجريدية سرعان ما تتناغم مع فكرة موت الإنسان.

(1) - المصدر نفسه، ص 59.

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، مصدر سابق، ص 67.

(3) - المصدر نفسه، ص 69.

(4) - غارودي، روجيه: النبوية فلسفة موت الإنسان. ت. جورج طرابيشي. ط 3. دار الطليعة الجديدة للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 5-8.

(5) - لحسناوي، مصطفى: فوكو وموت الإنسان، مجلة أوان، ع 7-8. مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع. البحرين، ص 6.

من هنا سيتطلب الأمر للتعامل مع شكل البطل لدى باختين، أبعادا بعينها: "ستتوقف عند ثلاث لحظات لموضوعنا هذا، تترتب على بعضها وفق علاقة منطقية: عند حرية البطل النسبية واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات"⁽¹⁾.

أما عن تفصيل القول بخصوص هذه الأبعاد التي استشفها باختين لتعميق منظور الحوارية إلى الشخصيات، محاولين في أثناء ذلك التطبيق على شخوص الثلاثية، ولا مانع من ملامسة أعمال دوستويفسكي المرجعية حتى بالنسبة لباختين، على أن البداية ستكون عكسية بالنسبة لما أوردنا كما يلي:

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، مصدر سابق، ص 67.

أ- الوعي الذاتي والبطل:

يقول باختين عن الوعي الذاتي: "أن هذا الوعي الذاتي الخاص تجري المحافظة عليه كاملا ضمن منظور المؤلف نفسه، وذلك بوصفه مادة للرؤية وللتصوير"⁽¹⁾.

وحتى نلم بالموضوع أكثر، سنجد أن باختين يعقد مقارنة بين "الفقير"، في معطف غوغول الذي قدم بطله يصوره جاهزة خارجية، بينما كان دوستوفسكي قد حاد عن هذه الخطة إلى التصوير الداخلى في رواية الفقراء، حيث يوضح باختين بقوله: "يصور دوستوفسكي في المرحلة الإبداعية الأولى، (لا الموظف الفقير)، بل الوعي الذاتي عند الموظف الفقير، (فوشكين)، (...). حتى المظهر الخارجي للموظف الفقير، الذي يصوره غوغول نجد دوستوفسكي يجبر البطل نفسه على تأمله في مرآة. ولكن بفضل هذا تكتسب كل الملامح القوية للبطل وهي تنتقل من منهج تصوير لآخر دون أن نفقد شيئا من غناها المضمون، تكتسب معنى فنيا من نوع آخر تماما، إنما لم تعد قادرة على إنجاز صور البطل وختمها ولا على بناء صورته الكاملة وتوفير الجواب الفني عن سؤال مثل: (من يكون؟)، أننا نرى أمامنا لا الشخص الذي هو عليه بل الكيفية التي يعي بها ذاته. إن رؤيانا الفنية تجد نفسها وجها لوجه لا أمام واقع البطل بل وجها لوجه أمام الوظيفة الخالصة أمام هذا الواقع من قبل البطل نفسه"⁽²⁾.

إن شخصية البطل هي التي ستعرفنا بنفسها بينما ينسحب المؤلف، ووفق هذا الشكل ستعرض الشخصيات الرئيسية للثلاثية، حيث سنرى كيف أن الرسام خالد في "ذاكرة الجسد"، يعود باستمرار إلى نفسه ليفضحها، ويفضح قصورها يقول في أحد المواضع: "كنت أحسدهم دائما أولئك الرسامين الذين كانوا ينتقلون بين الرسم والكتابة، دون جهد، وكأنهم ينتقلون من غرفة إلى أخرى داخلهم"⁽³⁾.

إن هذا الموقف يعكس صعوبة صاحبه في الانسجام مع الكتابة كوسيلة فنية للتعبير عن الذات، بينما سيلوح لنا اصطدام الصراع الداخلي لدى هذا البطل، ماسيحول دون اتخاذ القرار بسهولة في شأن بعينه: "ولم يكن بإمكانى أن أتذكر لأكثر من رجل يسكنني"⁽⁴⁾.

وأمثال هذه المواقف ستصور وعي الذات بتفاصيل مختلفة، تخرج على أن تكون أنماط مكتملة .

أما عن تطور وعي الذات وفهم بعض المواقف إلى حد نفسه نحن بأنفسنا، سنجد أن البطلة حياة في رواية "فوضى الحواس"، خير من عبر هذا الجانب حيث تقول: "كم مر من الوقت قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي بالواقع المضاد، تماما كخلطي الآن بين وهم الكتابة والحياة..."⁽⁵⁾.

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 69.

(2) - المصدر نفسه، ص 68، 69.

(3) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 9.

(4) - المصدر نفسه، ص 12.

(5) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس. مصدر سابق، ص 39.

مثل هذا التشكل أيضا ستتحدث مختلف الشخصيات خصوصاً تلك التي تقلدت دور البطولة في أجزاء الثلاثة في ثلاثية أحلام مستغانمي، عن مراحل مختلفة من حياتها، حيث تخطت عراقيل اليتيم وأحداثاً أخرى كانت سبباً مباشراً في تعميق وعيها بذواتها. لأن البطلة حياة في "فوضى الحواس"، عمت إلى محاولة إيهام القارئ باستمرار، أنها تنطلق من واقع هو خير البطلة نفسها أو هو وجه آخر للمؤلفة بعينها، لتنتهي إلى الخيال مع الآخرين، ولتؤكد ذلك كانت مظطرة من حين إلى آخر أن تتكلم باسم هذا الواقع المزعوم، محاولة منها لوضع نقاط فاصلة بين الواقع والخيال، متيحة لمعلمها الروائي فرصة المزاوجة التي ستعطي للمضامين عمقا ومرجعية تجمع بين الواقع والخيال وفي هذه الأثناء كان ولا بد أن تعبر البطلة في نص "فوضى الحواس" عن فهم عميق يكشف أنوية التشكل اللووعي الذاتي، حيث تقول البطلة: "الأدب يعلمنا أن نستعير من الآخرين حياتهم، قناعاتهم وهياتهم الخارجية ولكن ليس السطو على أشيائهم الحميمة هو الأصعب.

الأصعب عندما نغلق بعد ذلك دفاترنا ونخلع ما ليس لنا، ونعود لنقيم في الأجساد لم تعد تعرفنا لكثرة ما ألبسناها ثياباً لا تشبهها؟ (...)، أجلس لأفكر فيما حل بي اللذة كالألم تجبرك على إعادة النظر في حياتك، على مراجعة قناعتك السابقة، بل وقد تذهب بكل حد سؤال جنوني (ما جدوى حياتك بعدها؟)"⁽¹⁾.

إن هذا التداخل المزعوم بين (الواقع والخيال)، جعل المؤلف من جهة ضرورة شرح التشكل الواقعي كي يأخذ متزلة أقوى لدى الشخصية الممثلة في البطلة، فكانت ملزمة بالتركيز الشديد والتعامل يحذر لعمليات لعرض التطور والتفاعل بين (الواقع والخيال)، في حين أننا نجني نحن من وراء ذلك التجاوب الكامل مع منهج (الحوارية)، حيث يشكل رأياً كهذا الذي أمامنا، تلك القوة التي يكسبها البطل إلى حد التمرد حتى عن المؤلف، وهذا موضحته هذه الفقرة، وذلك نتيجة وعي البطل لذاته ليصبح قادراً على أحداث أثر بعينه حتى على نفس المؤلف الذي قام بغلقه.

في ظل هذه المعطيات، سندنو بالتدرج إلى الغاية القصوى كما سيعرض ذلك باختين حيث يقول: "لهذا فان الوعي الذاتي للبطل يؤدي، وقد أصبح فكرة مسيطرة إلى تفكيك الوحدة المنولوجية للعمل الأدبي (دون أن يؤدي ذلك، طبعاً إلى خرق الوحدة الفنية لهذا النمط غير المنولوجي الجديد). البطل يصبح نسبياً حراً ومستقلاً، ذلك أن كل ما جعل منه قيمة محددة ضمن منهج المؤلف، محكوماً عليه إذا جاز التعبير، وان كل مأسبغ عليه صفته النوعية مرة وإلى الأبد، بوصفه صورة شخصية مكتملة من صور الحياة الواقعية - كل ذلك يوظف الآن لا على اعتباره صورة مكتملة للبطل، بل على اعتباره مادة لوعيه الذاتي"⁽²⁾.

إتشكل الوعي الذاتي لدى البطل خالد الرسام، قابله وعي ذاتي لدى الفتاة حياة في "ذاكرة الجسد"، يضاف إلى ذلك تصريح حياة في لقاءها الأولى مع خالد لتكشف لنا عن عملية توزيع المعلومات على مختلف الشخصيات

(1) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 189، 190.

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 73.

عن بعضها حيث تقول: "أتدري أنني أعرف الكثير عنك" ومن خلال هذه المعرفة المسبقة للأشخاص عن بعضهم البعض سيأخذ الحوار منحى أعمق، وهو ما جعل الفتاة "حياة" تطلب من خالد أن يحدثها عن بطولات أبيها الفعلية لأنها سأمت تلك الأحاديث الأسطورية. إن الوعي الذاتي لدى الأبطال ينبغي أن يتم تشكيله بعيداً عن أي تكلف كي لا يختل البناء الفني وعمدت المؤلف مستغامي إلى جعل الأبطال هم الرواة ومن هنا فقد كان الواحد منهم يعبر عن ذاته ووعيتها دون واسطة.

إن أحلام مستغامي ترفض بوعي تام، تكرار تلك النماذج الباهتة من الأبطال وتطمح وفق رؤية فنية واضحة إلى إعطاء أبطالها الكلمة، حيث جاء هذا على لسان البطلة حياة في "فوضى الحواس": "قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصاباً لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدونها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه ثم يلقي بهم على ورق، أبطالاً متعبين مشوهين دون التساؤل تراهم حقاً كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه؟!"⁽¹⁾.

إن هذه الرؤية الواضحة مع ما سبقها، تبلور المنظور الفني، يتلخص في نقطتين أساسيتين:

1- الحديث عن أنانية المؤلف: وهذه ستفهم على أنها هيمنة صوتا الكاتب على جميع أبطاله رغم الادعاء باختلاف الشخص، ويرجع ذلك إلى ضعف البناء الفني كما ترى الكاتبة نفسها.

2- تراجع الأنانية في التشكل: هنا تقوم المؤلف فكرة مفادها أن نمنح لهؤلاء الأبطال فرص الحياة فهل كانوا سيقولون الكلام نفسه؟ وهي بذلك تتطلع إلى نموذج البطل الحامل للوعي الذاتي.

والحقيقة أن هذه الفرصة ستكون ممكنة داخل الفن ولكن من خلال الوعي الذاتي.

إن من سمات الوعي الذاتي، أن تكون للبطل كلمته، يقول باختين: "إن الإفصاح الذاتي والتكشيف الذاتي للبطل، إن كلمته حول نفسه هو بالذات، هذه الكلمة التي لا تتحدد مسبقاً في ضوء صورته المحايدة والتي تعد هدفاً نهائياً للبناء، تجعل أحياناً التركيب الذي وضعه المؤلف (فنتازيا)، فعلاً"⁽²⁾.

إن هذه الكلمة هي أقرب إلى موقف يعرفه هذا الشخص لوحده عن ذاته، وقد يعمد الروائي إلى الزج بأبطاله في أحداث ويقحمهم في مآسي شديدة الخطب ليفتك هذه الكلمات منهم ولذلك قد يمح بنفسه بإقحام الجانب (الفنتازي) أما خالد الذي بترت ذراعه وعاش حياة لا يفارقها الشعور بالنقص ليقول عن ذلك أكتشف لحظتها أنني خلال الخمس والعشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة، لم يحدث أنني نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض. في تلك اللحظات التي كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعي، أو ربما السنوات

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق. ص28.

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص77.

الأولى للاستقلال، وقتها كان للمحارب هيئته ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس. (...) اليوم بعد ربع قرن أنت تحجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تحفيه بجياد في صيب سترتك وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"⁽¹⁾.

إن عاهته هذه التي حولته من شخص عادي إلى شخص متميز بأحزان وهو اجس ليست لدى الآخرين، لقد كانت له طموح بسيطة كجندي في صفوف الثوار تحت إمرة ذلك الرجل الباسل "سي الطاهر" وما إن بترت ذراعه حتى انقلب إلى رسام ومثقف يطلب الكبرياء وده، ومع ذلك فان وجع العاهة الخفي ينحرف به أحيانا بل دائما ويحاصره ليتمثل النقص أمام الآخرين، وهاهو يرد على سؤال ذلك الصحفي: بماذا انكشفت؟ ليرد: "انكشفت بعاهتي لا بالتي تراها بل بما يوجد في أطرافها ولا تراه"⁽²⁾.

إنها كلمته وانطباعه حول ما كان قد حل به في موقف بطولي كان يجدر به أن يكون مفتخرا ولكن كيف إذا اقترب ذلك بضعف النفس البشرية التي تستجيب إلا كما يتفق ووعي ذاتها الداخلية. وعليه لا يأخذنا العجب إذا وقفنا على إحساس قد يكون أعمق بذات العاهة لدى المصور الصحفي رغم أن الخطب أقل فداحة، بيد أن السبب الجرح هذه المرة والذي جاء من جهة لا تحمل صفة العداء كما كان الشأن مع الرسام خالد وهو ما تجعل المصور يعيش تحت وطأة نقل سؤال راح يردده "لم أعرف يومها أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية، عن قصد أم عن خطأ؟"⁽³⁾. ولو أن الإجابة كانت حاسمة عنده ما كان يشعر مرارة الشعور بالنقص ولو كان ذلك أمام زيان الذي فقد ذراعه للمرة قد بدا ذلك الإحساس بالنقص خاصة حين كان زيان يتأمله فتساءل هو في نفسه: "رأيت يتأمل ذراعي اليسرى كأنه استشعر عاهتي غير الظاهرة. أكان يملك حدس المعوقين؟ أم كان يعرف بعاهتي؟"⁽⁴⁾.

وقد يمكننا أن نعتبر جرح خالد الرسام يملك مسوغا وهو في النهاية مجد له . بينما لا يملك جرح المصور الصحفي أي المسوغ لذلك كان يحز في نفسه كثيرا رغم عن الفارق بين المقارنة مع ذراع مبتورة .

بل إن فكرته حيال التصوير أصبحت تطابق حجم الدمار الذي توقعه أمثال هذه اللحظات البسيطة ليقول عن ذلك: "من جثة الوقت تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة وإيقاف انسياب الوقت في لقطة. فالصورة هي محاولة يائسة لتحنيط الزمن"⁽⁵⁾.

إن مختلف هذه المواقف فرضها الوعي الذاتي للشخص، ويبدو أن المؤلفة كما سبقت الإشارة على لسان بطلتها فضلت أن تقلص من أنانيتها، فجاءت مجريات الأحداث وفقا لما ارتضته شخصوها في الغالب، ولأجل

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص72 .

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص110، 111.

(3) - المصدر نفسه، ص18.

(4) - المصدر نفسه، ص111.

(5) - المصدر نفسه، ص197.

ذلك نعجب من تورط خالد الشيخ في لحظات عشق لا تحل إلا على الصبيان بينما يتزل المصور مع البطلة حياة زوجة الجنرال في مناهة اقتراف المحرم والخيانة، ربما فقط لان كلاهما استشعر أن الفتاة حياة، لم تكن تعبر نقصهما أي اهتمام. لإعطاء الوعي كل الظروف الملائمة للتشكل سيكون لابد له من شروط أخرى، سنوضحها فيما يلي:

ب- الحرية النسبية:

إن الشخصية تصنع وعيها من الداخل بعيدا عن أي مؤثر يتسبب في التقليل من حجم إرادتها ومن ثمة الحيلولة دون تحقق هذه الحرية .

يقول باختين في هذا الصدد: "لا يجوز تحويل الإنسان الحي إلى موضوع أبكم بادراك غيابي يجري إنحازه. يوجد في داخل الإنسان دائما شيء ما، هو وحده القادر على أن يكشف عنه من خلال الفعل الحر للوعي الذاتي وللکلمة، وهذا الشيء يستعصي على التحديد تحديدا غيايبيا وبطريقة ظاهرة للعيان"⁽¹⁾

وللتوضيح يضرب لنا باختين مثلا بالبطل (من داخل قبو)، يقول: "إن هذا البطل هو أول بطل يحمل إيديولوجيا محددة في إبداع دوستوفسكي . إن أحد أهم أفكاره التي يطرحها خلال جدله مع الاشتراكيين هي التي تقول بأن الإنسان ليس قيمة محددة ونهائية يمكن أن تبني عليها حسابات ما ملموسة. الإنسان كائن حر ولهذا فيإمكانه أن يخرج كل أشكال السمات الشرعية والطبيعية التي تفرض عليه"⁽²⁾.

ويستمر في شرح الفكرة ليقول أن: "الإنسان لا يتطابق أبدا مع نفسه. لا يجوز أن تطبق عليه صيغة المطابقة س = س، واستنادا إلى الفكرة الفنية عند دوستوفسكي فان الحياة الحقيقية للشخصية تتحقق تقريبا من زاوية هذا النوع من عدم تطابق الإنسان مع نفسه هو بالذات من زاوية تجاوزه لحدود لكل ما يشكل وجوده المادي. هذا الوجود الذي يمكن أن يتقرر ويتحدد ويجري تعينه مسبقا بمعزل عن إرادته و(غيايبيا). إن الحياة الحقيقية للشخصية لا تدرك إلا عن طريق التغلغل الحواري (ديالوجي) فيه هذا التغلغل الذي تكشف له الحياة الحقيقية عن نفسها بحرية وكرد فعل عليه"⁽³⁾.

إن الحرية المنشودة لدى باختين تستلزم عدم الامتثال إلى التقريرية المسبقة عن تقديم عن تقديم البطلة بشكل عمودي بدل تلك الأفقية ليس هذا عنده (غيايبا) أي دون حضور تلك الإرادة في الآن لإعطاء التشكل العمودي .

إن هذا التشكل هو ما تتضح ملامحه بجلاء في ثلاثية أحلام مستغانمي . حيث أننا لم نكن نعرف الحالات إلا بمقتضى مقاماتها. ربما تمليه مكونات الفعل الذاتي وفق الاعتبارات الفردية. ولو كان ذلك على حساب المصلحة الشخصية مما يعكس فعل الحرية الضارب في الأعماق وقد ينطبق هذا على ردة فعل الرسام خالد مع الشاعر زياد خليل، الذي طلب سحب ديوانه بدل حذف بعض العبارات التي رأى خالد بوصفه الجهة المسؤولة عن النشر،

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي. مصدر سابق، ص 83.

(2) - المصدر نفسه، ص 83، 84.

(3) - المصدر نفسه، ص 84.

وفي لحظة حاسمة تتراوح بين أن يستجيب خالد لإرادة السلطة التي تفرض هذه الرقابة، ويحمي بذلك منصبه، فضل أن يستجيب لإرادة الحرية التي تسكنه، وتكره هذه الرقابة التي تقتل حرية الفن، رغم أن العواقب كانت وخيمة، فجاء رده على الشاعر زياد الفلسطيني بالقول موجهًا كلامه للفتاة حياة: "أدريين أن زياد كان سيبا غير مباشر في مغادرة الجزائر؟ معه تعلمت أنه لا يمكن نتصالح مع كل الأشخاص وللأشخاص الذين يسكوننا، وأنه لا بد أن نضحى بأحدهم لعيش الآخر وأمام هذا الاختيار فقط نكتشف طبيئتنا الأولى، بأننا ننحاز تلقائيا إلى ما نعتقد أنه الأهم... وأن نحن لا غير"⁽¹⁾.

غير بعيد عن هذا المعنى سنجد أن خالد الرسام، يفضل أن يخسر منصبا بدل أن يتنازل عن قناعات تظل هي الوساطة التي تدعم إرادته ليكون حرا، يقول: "أكره خاصة أن يحولني مجرد كرسي أجلس عليه إلى شخص آخر لا يشبهني"⁽²⁾.

أما إذا كان يجب أن نراجع وعينا الذاتي لتمحيص المواقف لأن ذلك لا يمكن أن يحدث بصورة آلية فان ذلك يرد واضحا لا يتشكل (غيايبا)، بصورة تقريرية، تجعلنا أمام شخوص أقرب إلى الدمى، ولأن الثلاثية أقامت بناء شخصياتها عكس ذلك سنجد أن خالد الرسام يعبر عن موقف كهذا يقول: "ماذا أفعل بهذا الرجل المكابر العنيد الذي يسكنني ويرفض أن يساوم على حريته، وبذلك الرجل الآخر لا بد أن يعيش ويتعلم الجلوس على المبادئ ويتأقلم مع كل كرسي كان لا بد أن أقتل أحدهما ليعيش الآخر وقد اخترت كان لقائي بزياد أحد المنعطفات في حياتي"⁽³⁾. ليكون هذا الموقف أقرب إلى استرجاع وعي تام افتقاده تحت وطأة ظروف معينة .

إن مثل هذه المواقف هي التي تختبر بها الشخصيات .

لقد تحرك خالد الرسام أو زياد يحذر كي يظل سيد نفسه وصاحب إرادته التي لا يصنعها أي طرف.

إن مواقف مماثلة لهذه هي التي كان يتحرك من خلالها أبطال الثلاثية، ولم لم يكن الشكل الخارجي يعكسها كما هو الشأن مع الفتاة حياة التي دافعت عن اعتقادها الإسلامي وأنها تمارس شعائرها الدينية دون حرج .

أم عن التشيء وتحول العلاقات الإنسانية إلى مجرد مصالح مادية أو تحويل القيم المعنوية إلى قيم مادية وفق ما يفرضه منطق العصر الرأسمالي، فان شخصا مثل البطلة حياة زوجة الجنرال الذي كان يبيح لنفسه الخيانة ويضع الرقابة الصارمة على هذه الزوجة ليرصد حركاتها وسكناتها فإنها تستخف بكل ذلك وتغامر عاهدة وبكل وعي منها لتثبت لنا أن هذا المنطق المادي وأن هذه العلاقة الزائفة رغم قديسيته تتحول إلى جحيم ترفيهي منه إلى علاقة مدنسة يحكمها نطاق من القيم الإنسانية الجميلة عن ذلك تقول مخاطبة ذلك الصحفي الذي كان يمثل الطرف الثاني للعلاقة: "يؤلمني أنك مازلت لا تعي كم أنا جاهزة لأدفع مقابل لقاء معك . عيون زوجي ماثوثة في

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 147.

(2) - المصدر نفسه، ص 147.

(3) - المصدر نفسه، ص 151.

كل مكان وأنا أجلس إليك في مقهى غير معينة إن مت بسبيك في حادث حب . أنا التي إن لم أمت من بعد، فلكوني عدلت عن الحب وتخلت عن الكتابة الشبهتان اللتان لم يغفرهما لي زوجي" (1)

أما اللجوء إلى التشيئ فقد اضطرت المؤلفة إلى إدراجه في الثلاثية للتعبير عن مواقف استثنائية كشدة الحزن التي داهمت الصحفي وهو يصطحب جثمان زيان معه في الطائرة حيث يقول عنه في هذا الموقف: "أما أنا فولجت الطائرة متاعا بين الركاب" (2).

إن تفادي نظرة تشيئ الإنسان هي التي جعلت ريشة خالد تتعامل مع جسد كاترين العاري بتلك العفة الرفيعة بل أثارت حنق خالد حين بلغه أن ذلك الجنرال سيتزوج الفتاة حياة لمجرد اسمها الثوري وأكثر من ذلك ستقوم آلة المصور بتجميد الطفل الصغير المصدوم، وكلبه الميت إلى أقصى حد لأتهما الواقع الفعلي لقرية تحولت إلى خراب سينسى ولكن رمز الطفل لأنه إنسان سيبعثها سيحييها انه ليس شيئا يكون مصيره النسيان فقط .

إن التركيز على عدم إنجازية الأبطال في الثلاثية سيجعلنا نعيش باستمرار مع شخوص تتدفق بالحويوة، وتخلوا من تميزها بالمنطوية، حتى أن البطل زيان الذي مات في الواقع، ظل الصحفي خالد ينقل إنفعالاته، كأنه لا يزال حيا ليقول أن الموت الفيزيولوجي كان لحظة عابرة. وهذا الرجل لا يزال معنا وبنفس وكما أنه لا يزال حيا.

يضاف إلى ذلك رفض إذابة القيم الإنسانية في قيم تشيئية ستكون وجهها حقيقيا لمجمل الحرية النسبية المنشودة بالضرورة لدى شخوص الثلاثية.

ج/الاستقلالية:

وقد وظف باختين مفهوم " الحرية النسبية"، ووجهة إلى ذوات الأشخاص إلى الداخل حيث الإدارة التي تتولد عنها هذه الحرية. بينما سيكون لاستقلال الشخصية دور آخر يشمل الإطار الخارجي وضرورة أن يكون المؤلف حياديا لا يتدخل ولو بالتعليق أو الأمر، والأمر ينطبق هنا مع رأي ميلان كونديرا، الذي يبدو انه شديد التأثير. بمنهج (تعدد الأصوات)، ويراه منقذا لموت الرواية، إذ يقول عن الاستقلال الخاص بالشخصية: "على المؤلف أن يحتفي وأن تحتفي آراءه الشخصية كي لا يتزعج القارئ الذي يريد الاستلام للوهم وأن يعتبر التخييل واقعا" (3).

بينما باني هذا عند باختين الذي طبق الفكرة على أعمال دوستويفسكي على هذا النحو: "وهكذا فان الموقف الفني الجديد للمؤلف تجاه البطل في رواية دوستويفسكي المتعدد الأصوات هو موقف حوار يتجسد بجد ويحافظ عليه إلى النهاية.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، المرجع السابق، ص191، 190.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص298.

(3) - كونديرا، ميلان: مرجع سابق، ص37.

وهذا الموقف يؤكد استقلالية البطل وحرية الداخلية ولا إنجازيته وعدم استقراره⁽¹⁾ ووفق مبدأ الاستقلالية فقط ستنمکن من كلمة البطل، الذي يستعرك بالموازنة مع كلمة هذا المؤلف فالمؤلف هنا لن يكون وصيا عن البطل يقول باختين شارحا هذه العملية:

" بعد البطل، حسب خطة دوستوفسكي، حاملات للكلمة الكاملة القيمة وليس مجرد عنصر صامت و أبکم من عناصر كلمة المؤلف حول البطل هي الأخرى كلمة حول الكلمة إنما تسترشد بالبطل استرشادها بالكلمة ولهذا فإنها توجه إليه بطريقة حوارية، المؤلف يقص بنية روايته لا حول البطل بل مع البطل، أجل بمده الطريقة التي لا يمكن أن تكون بدورها، أن التركيب الحوارى المشترك وحده القادر على استقبال كلمة الغير بجدية، و المؤهل للاقترب منها بوصفها موقفا لفظيا، اقترابه من وجهة نظر أخرى في التركيب الحوارى الداخلى وحده يصبح ممكنا لكلمة أن تقيم علاقة وثيقة مع كلمة الغير، ولكنها في الوقت نفسه لا تندمج معها ولا تتشربها ولا تمتص قيمتها الدلالية أي أنها تحافظ تماما على كامل استقلاليتها بوصفها كلمة، إن الإبقاء على المسافة الفاصلة تدجل ضمن كلمة المؤلف، ذلك أنها وحدها القادرة على تأمين الموضوعية الحقيقية في تصوير البطل"⁽²⁾.

وفقا لمنطق المسافة الواصلة سنتتبع شخوص الثلاثية، ولكن قبل ذلك سنذكر بأن شخوص هذه الثلاثية تنتمي إلى المدينة بالمعنى الكامل ومن ثمة في تدرج ضمن المجتمع الحقيقي لا المجتمع الطبيعي كما يرى جون جاك روسو، أي أن تنشأهم وتكوينهم وأخلاقهم، تقف ورائها عوامل المدينة المعاصرة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في الفصل السابق أما استحضار هنا الجانب وعلاقته بالاستقلالية الشخصية والمسافة الفاصلة بين الشخصية والمؤلف، فهي ترجع خصوصا إلى ذلك المنطق الذي يبدو غريبا أحيانا عن واقعنا، حيث يأخذ أكثر من شكل يمكن تتبعه من خلال ثلاث حالات: الفردية وروح التمرد، فقدان الثقة، مختلف الحالات تعكس الحركة المستقلة للأبطال وهذا ما سنتتبعه فيما يلي:

-أولا/ الفردية: سنرى أن أبطال الثلاثية في الغالب يترعون إلى العيش بانفراد وإذا قاموا باحتكاك بالمجتمع، فإن احتكاكهم هذا، يكون شديد الحذر، وقد بدا ذلك جليا مع الرسام خالد، الذي هجر الجميع وظل منعزلا في شقة في باريس لا يتصل بأحد إلا من خلال علاقات محدودة من ذلك علاقته مع الفرنسية كاترين، وقد رأينا كيف أن أصدقائه اللذين كانوا يعيشون معه في نفس المدينة، ظلوا يعاتبونه وأنهم إن لم يزوروه فسوف لن يفعل هو. في حين أن البطلة حياة التي أصبحنا نعرف عنها الشيء الكثير، ترى نفسها عاجزة عن التواصل مع مجتمع النساء، وترفض أن تندمج معهن للحظة واحدة، وأكثر من ذلك سترى نفسها دخيلة حتى في تلك الأماكن الخاصة بالنساء، كما رأينا ذلك في الحمام. إننا لم نر لها جهة من النساء تربطها بها صلة فتودعها أسرارها أو تبادلها أحاديث مختلفة بل أنها بدورها تتصل بالمجتمع عن طريق أفراد بعينهم تعمد إلى انتقائهم وفق ما يناسب ثقافتها

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 89.

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 90.

وأفكارها وحتى تعقيدها، كما كان الشأن في علاقتها مع المصور، الذي ظلت تستكشف أمره، وقد يطال هذا الأمر حتى علاقتها مع أمها.

ما سبق ينطبق كذلك على المصور الصحفي الذي لم يكن أعزبا كما هو الشأن مع زيان غير أنه لا يأبه بهذه الزوجة ويقول عنها في بعض المواضيع: "أعتقد أنني خلال سنوات طويلة ما أقامت علاقات جميلة سوى مع الكتب بعض هذه العلاقات كانت تضاهي في شغفها وطقوسها شيئا شبيها بالخيانة الزوجية مما جعلني أتعاظها أحيانا سرا متبرئا من شبهتها خاصة عندما كنت أقضي وقتا طويلا منشغلا عن زوجتي النائمة جوارى، بمطالعة كتاب يعطيني من متعتي المعرفة والمباغطة أكثر مما يعطيني جسدها الذي أعرفه عن ظهر زواج"⁽¹⁾.

وهذه اللامبالاة لا تتوقف عند هذا الحد، بل سيعتبر المصور. أن وظيفة زوجته لا تخرج عن إطار اجتماعي عديم الجدوى في غالب الأحيان، وعن ذلك يقول: "وكنت تزوجت امرأة تقوم بالأشغال المنزلية داخلي، لتكنس ما خلفت النساء الأخريات من دمار في حياتي مستنجدا بالزواج الواقعي عساه يضع متاريس تجنبني انزلاقات الحياة، وإذ في ذلك الزواج اغتيال للحياة"⁽²⁾.

ربما يكون سبب ذلك راجع إلى طغيان السلوك الجماعي وهيمنته إلى حد إلغاء الشكل الحقيقي لأساس هذه النواة، وإلا فلماذا نجد هذا الشخص نفسه مع ملهمته حياة يفصح عن أنبل المشاعر.

إن هيمنة التزعة الفردية لن تتضح إلا إذا وقفنا عن انعكاساتها في الواقع وهو ما سنتناوله فيما يلي:

- **ثانيا/ روح التمرد:** إن تمرد الأبطال، أو نشداهم لهذا التمرد، سيتمثل في الخروج عن بعض الأعراف والتقاليد ومخالفة بعض الأحكام الدينية، وتجاوز الأخلاق، وقد حصل ذلك في تلك الخيانات والدخول في علاقات محرمة لا يبيحها الدين ولا العرف وستحمل هذه الأفعال صفة التمرد لأنها ستكون متبوعة بملئ إرادة الأشخاص مع الرضا الذي لا يردعه وازع ديني أو عرف اجتماعي، رغم حضور ما يذكر بذلك في الوقت المناسب كما هو الشأن مع قصة المصور والخاتم: "أمسكت بيد (حياة)، قصد تقبيلها بدا لي خاتم الزواج، أعدت وضعها وأخذت الأخرى وضعت قبلة طويلة عليها، وتمتت كما لنفسى:.. حبيبي..."⁽³⁾.

في هذا الموقف يتضح بجلاء روح التمرد لدى المصور، حيث أنه يعرف مسبقا أن هذه المرأة هي قبل كل شيء زوجة رجل غائب، ويصطدم بالخاتم كما لو أن المؤلفة افتعلت ذلك الموقف غير أن دور الاستقلالية ينتهي به إلى الفعل انتصارا لرغبته.

إن مواقف مماثلة لهذه يتقاسمها المؤلف والشخصية، ويكون دور المؤلف في هذه المواقف مجرد منه حيادي بينما تتخذ شخصية البطل قرارها الحاسم، للإقدام والإحجام، للصدقة أو العداية، والأمر ينطبق على "نهر

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص173.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص179.

(3) - المصدر نفسه، ص90.

السين"، الذي شهد مجزرة رهيبة كان ضحاياها أبرياء عزل، بل كانت سببا كافيا لتجعل من فن محمد ديب الذي ظل يتناغم مع رؤية شيوعية (واقعية) اشتراكية، متحولا إلى رؤية أقرب إلى (التصوف)⁽¹⁾.

ومن هنا سنجد أن خالد الرسام ظل ينظر إلى هذا النهر بعدائية كبيرة، بينما أحبت البطلة "حياة" ذلك المنظر أما المصور فقد انظم إلى تلك العدائية.

أما روح التمرد هذه فقد تدخل تلك التزعة الفردية في فوضوية وعدم انضباط مع الروح الجماعية، والأخطر أن تكون سببا في ظهور أمراض أخرى.

-ثالثا/ فقدان الثقة: قد يرجع سبب فقدان الثقة لدى هؤلاء الشخوص إلى تلك الأوضاع العامة التي كانت تحيط بهم، و لا تستجيب إلى تطلعاتهم وطموحهم فتحول كل أمل مرجو إلى خيبات متكررة، و قد انعكس ذلك خصوصا في محدودية مفضوحة لانتشار الذوق، تستجيب لإبداعاتهم.

فبينما كان الرسام يعقد معارضه بالخارج ويستجيب لها الجميع يواجه غيابا كاملا من قبل حتى التغطية الصحفية من الجزائر، وينتهي به الترقب إلى اليأس والانصراف عن كل شيء، حتى الأصدقاء، كما أخبر المصور.

أما حياة الكاتبة، فقد انتهت بما مضايقات زوجها وأخيها في أكثر من مرة، إلى الإقلاع عن الكتابة، وقد ساقها ذلك إلى الانزواء بعيدا عن الجميع.

كما أن المصور، ما أن تم احتضان فنه من الفرنسيين وفوزه بالجائزة عن تلك الصورة التي التقطها للأنفاس الأخيرة لمجزرة رهيبة، حتى تم طعنه من طرف صديق، وقامت أسر الضحايا برفع دعوة ضده لأنه شمت بحالهم، فولد ذلك لديه شعورا بالمرارة الشديدة لأن ما تعرض له يخرج عن نطاق انعدام الأسباب لحصول التذوق، والاستجابة للفن، ليصبح مؤامرة صريحة.

إن هذه التأزمات هي تلك التي جعلتنا نتابع بشكل جلي تفاعل الأبطال، وتنوع الاستجابات لديهم حسب حجم الأزمات، ما سيظهر صلابة في قوة بنائهم الفني.

إن تباين الصور واختلاف أنماط الوعي الذاتي من بطل إلى آخر هو الذي سيضعنا أمام أشخاص مؤهلين لروايات متعددة الأصوات، يشرف عليها مبدع له آفاق واسعة لتتبع شتى المعطيات. إنه من الضروري كما يقول باختين: "أن نفكر حول الشخصيات- يعني أن نتحدث معها، وبعكسه فإنها تستدير نحونا بجانبها الموضوعي، في هذه الحالة فإنها ستصمت وستختفي وتتجمد في صور موضوعية جاهزة- (...)", مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد، وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في

إعادة تركيب هذا الوعي (الحقيقة عليه أن يفعل ذلك في ضوء اتجاه محدد)، وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق⁽¹⁾.

إن اقتراب ملامح هذه الشخصيات التي صنعتها الثلاثية من التماثل مع صرامة قوالب أبطال الرواية المتعددة الأصوات، سواء مع فكرة الوعي الذاتي أو الحرية النسبية، أو الاستقلال، سيعكس في النهاية قوة وتميز هذه الشخصيات على أكثر من صعيد، بكلمتها، وبعدم إنجازيتها.

بل وبدورها الذي يخرج عن نطاق النمطية الوصفية التي تحتكم إلى رؤية مبنية على حكم "غيابي" يتسم بالجاهزية. وهذا كله دون أن تفقد هذه الشخصيات روحها الإنساني الذي يملك مرجعية في الواقع.

2- الفكرة في الثلاثية:

لقد اخترت مفهوم (الفكرة) كمحور لهذا البحث من منطلق شموليته لجملة من المفاهيم وقد كان لهذا المفهوم حضوة كذلك لدى ميخائيل باختين، ومن خلاله تمكن من رصد مختلف خصوصيات توظيف الفكرة في أعمال دوستوفسكي السردية. بينما نستغل نحن تلك الآليات المنهجية لتطبيقها في ثلاثية أحلام مستغانمي.

على أن تتبعنا المركز لتكوين الشخصيات في الثلاثية هو الذي سيرسم بدقة وضعية كل وعي ذاتي، ومدى تجاوبه مع فكرته، خصوصا إذا ما علمنا أن هذا الوعي الذاتي تتفرع عنه أنواع وعي أخرى يقول باختين: "بطل دوستوفسكي ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم، إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي"⁽²⁾.

أما ما يميز هذه الكلمة حول العالم هو أن: "الكلمة حول العالم تمتاز بالكلمة الاعترافية حول نفسه بالذات، إن الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها، (...) عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه"⁽³⁾.

إن هذا الترابط بين الوعي الذاتي، والوعي بالعالم لدى الشخصية، لن يكون مسألة اعتباطية عابرة، بل سيعطي أكبر قدر من الشرعية لتأصل الفكرة، فكما أن الثلاثية قدمت لنا شخص البطل خالد الرسام، مبتور الذراع، يعيش بمحنة الإعاقة، لن يكون بعد ذلك فهم سبب الإعاقة الذي جاء نتيجة انضمامه كجندي في صفوف الثوار، ولن يكون من وجه الغرابة أن نراه يتفانى حبا للدفاع عن فكرة الوطنية. أما باختين فيقول في هذا السياق: "والحياة الشخصية تصبح حياة مبدئية مبررة من الغرض الشخصي، أما التفكير الإيديولوجي السامي فيصبح شخصا ومعبرا عن هوى"⁽⁴⁾.

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 96، 97.

(2) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 111.

(3) - المصدر نفسه، ص 111.

(4) - المصدر نفسه، ص 111.

وقد أوضحنا في فصل سابق أنواع الإيديولوجيات حسب المصالح التي تكون سببا في وجودها، كما يرى عبد الله العروي.

أما عن علاقة (الفكرة)، بخصوصية الرواية، فسيكمن في ذلك الاهتمام الملحوظ، الذي ظل جنس الرواية يوليه للأفكار دون سائر الأجناس الأدبية الأخرى، باستثناء المسرح نسيبا، بل أن شغف الرواية بالفكرة، كان وراء انتشار مذاهب فلسفية وإيديولوجيات مختلفة. فقط ستكون النقطة الفارقة هنا متعلقة بالمبررات الخلفية التي أدت إلى توظيف أفكار محددة ومتنوعة خصوصا إذا تعلق الأمر بالرواية المتعددة الأصوات.

ومنه فإن: "الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلائم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي"⁽¹⁾.

إلى جانب الوظيفة، سنحاول تتبع بعض المضامين والآراء التي كان وراءها جملة من الأبطال الذين استطاعوا الدفاع عن أفكارهم بقوة ودون تردد.

إن مجرد توافق شخوص الثلاثية مع تطبيقات الحوارية، وارتسام هذه الملامح بقوة وبما لا يدع مجالاً للشك، ستجعلنا نتقدم بخطى مطمئنة في دراستنا هذه، وإن كان التطبيق هذه المرة سيرتبط بكلمة الأبطال حول العالم، بعد أن كان ذلك مقتصرًا على ذواتهم.

إنه بالرغم من صرامة هذه الآليات، غير أن اتساع آفاق الثلاثية في مضامينها، يسعفها في أثناء ذلك تلك المرونة المتاحة في استخدام تقنيات السرد تعلق الأمر بتقديم الشخوص أو المحاورات والحركة عبر الزمان والمكان، يدعم مختلف هذه المسائل وجود وعي مسبق لدى مؤلفة الثلاثية بضرورة التجديد في الأنماط السردية وقد أوردنا في هذا الصدد جملة من الآراء الصريحة على لسان بعض شخوص الثلاثية، تطمح إلى هذا التجديد ومن ضمنها كذلك الرأي الذي سيعد أقرب بكثير إلى الوعي بضرورة تعدد الأصوات حيث تقول في هذا الصدد بطلتها الكاتبة مخاطبة أباها ناصر: "ناصر: عاملني بخنان: هل يجوز الخنان في شريعتك؟ أنت كل ما أملك في هذه الدنيا. إذا شئت لا تكن معي ولكن لا تكن ضدي هذا يؤلمني كثيرا. أنت الذي تضع جثمان أبي دائما بيننا... وتزايد على الجميع في رفع اسم الشهداء... لم يكن يريد لنا قدرا كهذا، لا أريد أن يأتي يوم نصبح فيه أعداء فقط لأننا لا نفكر بالطريقة نفسها"⁽²⁾.

بصريح العبارة تنطق هذه البطلة في "فوضى الحواس"، بضرورة تعايش الأفكار المختلفة، وهذه الدعوى أقرب إلى مجتمع متحضر يؤمن بجدوى الفكرة كما يراه مالك بن نبي"⁽³⁾.

(1) - باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 111.

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

(3) - بن نبي، مالك: تأملات مالك بن نبي. ط3، ندوة مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، 1977، ص 173.

ومع هذه الدعوى التي تنشدها هذه البطلة، يزول الخلاف الذي دام طويلا بين الأخت التي كانت تترع إلى التحرر والأفكار التقدمية، وأخيها الذي تخلى عن نزعة قومية، وصار يحمل أفكارا أصولية. ويحدث كل هذا استجابة لفكرة سابقة وردت في الرواية نفسها، تدعو كذلك إلى ضرورة تخلي الكاتب عن أنانيته، وإعطاء الحرية لأبطاله للقول والفعل وفق ما يناسبهم.

إن مثل هذه العلامات المختلفة التي تدعو بوضوح إلى تبني أكثر من فكرة شريطة إبعاد أنانية المؤلف، وهذه المسائل كلها تصب في دائرة تعدد الأصوات.

لفهم وظيفة الفكرة في الرواية المتعددة الأصوات سنعود إلى ما يماثل هذا التوظيف في الرواية المنولوجية، حيث سيكون البطل جاهزا، ونعمد نحن إلى إلباسه فكرة ما، ولا يشترط في ذلك نوعية من الوعي الذاتي لحدوث الانسجام، حتى أن إمكانية إلباس هذه الفكرة لأي جهة أخرى تكون ممكنة جدا، ومنه سنجد أن باختين يعلق على هذه البساطة الفنية، ليقول أن الفكرة: "توضع على لسان البطل فحسب ولكنها قابلة بنفس الدرجة من النجاح أن توضع على لسان أي بطل آخر. المهم من وجهة نظر المؤلف أن يجري التعبير عن هذه الفكرة الصائبة عموما، في نص هذا العمل الأدبي"⁽¹⁾.

ووفق هذا الطرح لن نعود إلى تكرير تلك الأسئلة الساذجة عن سبب تقديم خالد الرسام بذراع واحدة، بل ولا حتى عن سبب تقديم الصحفي بذراع مشلولة، لأن لذلك مبرراته الكافية لصنع وعي ذاتي تمهيدا لاحتضان فكرة ما.

أما إذا أخضعنا الثلاثية لرؤية منولوجية تلغي المسافة الفارقة بين المؤلف وأبطاله، وتهمل جميع الفروق بين مختلف (الأطراف) الأبطال، وتضعها تحت صوت واحد فهو ما سيجعلنا نقرأ الثلاثية ونعجز عن إيجاد تخريجات منطقية للعديد من القضايا والمسائل الفنية إلا إذا لجأنا إلى مناهج نقدية، نتوهم في ظلها عدم أهمية المبرر الفني، بين السبب والنتيجة أثناء القراءة.

بل إن الرواية المنولوجية هي التي تم تكريسها لأيديولوجيات بعينها، لتتحول تلك الغاية المتوخاة من وراء جنس الرواية كفن أدبي، جاعلة من هذا التوظيف للصوت الواحد أو الإيديولوجيا الواحدة، الرواية مجرد وسيلة لخدمة هذا الصوت: والأخطر أن ننظر إلى هذا الجنس الأدبي بعين القصور، لأنه أصبح مجرد وسيلة، والأجدر أن يعود القارئ إلى المصادر لأن الروح الفنية صار يغلب عليها الشحوب، ومن هنا أشرفت الرواية الأيديولوجية على الموت، كما ورد لدى ميلان كونديرا.

أما باختين فقد وضع شروطا معينة لتوظيف الفكرة في الرواية المتعددة الأصوات، كي لا يكون هذا التوظيف في حد ذاته غاية تهيمن عن الجانب الفني، فيصبح بذلك ما تم مباشرة إنقاذه من الرواية المنولوجية، يأخذ

صورة منحرفة في هذا الشكل الجديد، أما الشروط التي افترضها باختين لتوظيف الفكرة في الرواية المتعددة الأصوات فهي كما يلي:

أ- الشرط الأول:

إن هذا الشرط، ينطوي في أساسه على ضرورة المطابقة، يقول باختين: " قبل كل شيء يجب أن نتذكر أن صورة الفكرة لا تنفصل على صورة الإنسان-حامل هذه الفكرة- ليست الفكرة بذاتها هي التي تعتبر بطلية (...)، ويجب أن لا تفهم (الفكرة) وحسب، وإنما أن (تحس أيضا)."⁽¹⁾.

بل إننا بهذه الكيفية فقط، سنتمكن من عدم إضاعة الجانب الفني لتوظيف الفكرة. في الثلاثية، جعلنا البطل خالد الرسام، رغم لجوءه إلى المنفى، نفهم فكرته عن الوطن وتتجاوز هذا الفهم إلى الإحساس بتلك الفكرة، مع أن منفاه أو غربته بفرنسا كانت اختبارا من تلقاء نفسه.

وبناء عليه فإن البطل غير المنجز، كما أسلفنا، سيعده باختين: " هو الذي يستطيع وحده أن يكون إنسان الفكرة الذي يمكن لصورته أن تتطابق مع صورة الفكرة الكاملة القيمة"⁽²⁾.

أما إلحاح باختين على أن تكون الفكرة مترهة عن الغرض، فإن ذلك سيكون محققا لدى أبطال الثلاثية لأن خالد الرسام، انضم إلى صفوف الثوار لأجل الوطن، وذهب إلى فرنسا بعد الاستقلال بسنوات قصد حماية نفسه من التورط في بعض الشبهات، وإلا فكيف نراه يعرض عن منظر نهر السين البديع، ويدير له ظهره لأن التاريخ حفظ له تلك الجريمة النكراء التي أقيمت على ضفافه، أما البطلة حياة، فقد تزوجت من الجنرال ولا غرض لها منه لولا أنه هو الذي طلبها، بينما ستكون صورة الطفل والكلب التي التقطها المصور، لينال بها أحسن جائزة بفرنسا، فقط لأنها كانت لقطة استطاعت أن ترصد أثر المجزرة الرهيبة بحق، وهل يكون صاحبها له غرض آخر غير رفض تلك الوحشية؟

ب- الشرط الثاني:

هذا الشرط سيرجع بنا إلى الكيفية التي تعامل فيها دوستوفسكي مع الفكرة وفق رؤية حوارية، تتيح له سبلا لتفعيلها وتطويرها، والتعامل بها وعن ذلك يقول باختين: "أما الشرط الثاني من شروط تكوين الفكرة عند دوستوفسكي، يتمثل في فهمه العميق للطبيعة الديالوجية للفكر الإنساني وللطبيعة الديالوجية للفكرة.

لقد تمكن دوستوفسكي أن يكشف وأن يرى وأن يظهر المجال الحقيقي لحياة الفكرة. والفكرة لا تحي في الوعي الفردي المعزول للإنسان بحيث تبقى ماكثة فيه فلا تتعداه إلى غيره، وإنما تولد ثم تموت"⁽³⁾.

(1)- المصدر نفسه، ص 121.

(2)- باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 122.

(3)- المصدر نفسه، ص 124.

هذا الوعي هو الذي يطلعنا عنه أبطال الثلاثية حيث لا يكون هناك أي حرج في أن تعترف حياة أمام خالد الرسام، بأنها لا تفهم الشيء الكثير في الرسم: "يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة من الإبداع". ثم أضافت:

- في الحقيقة... أنا لا أفهم كثيرا في الرسم ولم أزر إلا نادرا معارض فنية، ولكن يمكنني أن أحكم على الأشياء الجميلة، ولوحاتك شيء مميز... كنا في حاجة إلى شيء جديد بنكهة جزائرية معاصرة كهذه⁽¹⁾.
إن مثل هذه الاعترافات هي التي تفتح المجال لتبادل الأفكار بين هذا الذي يعرف القليل والآخر الذي يعرف الكثير، أو بين مختلف القناعات.

أما خالد الرسام فهو أكثر إدراكا لأهمية فك العزلة عن الأفكار، وضرورة التحاور، وقد اعتبر أن هذا الحوار هو الذي يمثل نواة الثورة التحريرية، مظهرها بذلك عبقرية من خططوا للثورة الجزائرية، وقدرة الثورة على إقناع الآخرين وبراعتها في استغلال هفوات العدو الفرنسي، وعن ذلك يقول: "مما جعل الفرنسيين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدة أشهر بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام، في زنانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا، وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة التي استشهد بعد ذلك من أجلها الكثير منهم، وما زال بعضهم حتى الآن على قيد الحياة، يعيش بتكريم ووجاهة القادة التاريخيين لحرب التحرير بعدما تكفل التاريخ بإعادة سجل سوابقهم العدلية لعذريته الأولى...".

بينما وجد بعض السجناء السياسيين - في تلك الحماقة الاستعمارية - فرصة للتعرف على بعضهم ووقتا كافيا للتشاور والتفكير في أمور الوطن والتخطيط للمرحلة القادمة⁽²⁾.

هذا الوعي الحوارية لتلك الإرهاصات الثورية، وتلك الأحداث الهامشية هي التي ستعطي للثورة أصولا فكرية حقيقية، وتقدم أكبر المبررات بالحجة الدامغة على الوعي المتغلغل في أوساط الطبقات العامة بمعنى الثورة.
إن أبطال الثلاثية يتبادلون الأفكار فيما بينهم، ويعيرون رأيهم في أشياء كثيرة ما كانوا يعرفونها، أو لم يكن لديهم مؤهل للحكم عنها، أو لن فكرتهم عن تصورات الآخر ومبادئه صارت أوضح.

ذلك كله ببساطة يصنعه التطور الحاصل بفعل محاوراة الأفكار ورسوخ تقاليد حوارية، لدى الأبطال.

إن الكاتبة (حياة) تعترف للرسام خالد بأنها غيرت رأيها عنه بخصوص الغرض الذي جاء من أجله إلى فرنسا، وذلك بعد أن أوضح لها أنه فعل ما فعل خوفا من أن يأتي يوم يتنازل فيه عن مبادئه وأخلاقه، فيخالف بذلك أفكاره الوطنية المتأصلة ومن هنا جاء اعتراف "حياة": "لأنني اليوم أحترمك أكثر. إنها أول مرة منذ ثلاثة

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

(2) - المصدر نفسه، ص 31، 32.

أشهر تحدثني فيها عن نفسك، اكتشفت اليوم أشياء مدهشة، لم أكن أتصور أنك حضرت إلى باريس لهذه الأسباب، عادة يأتي الفنانون هنا بحثا عن الشهرة أو الكسب لا أكثر. لم أكن أتوقع أن تكون تخلت عن كل شيء هناك لكي تبدأ من الصفر هنا"⁽¹⁾.

مثل هذه الحركة التي تجعل شخوص الرواية يعدلون آرائهم حول مسائل بعينها، بل وينتقل فهمهم من نقطة إلى أخرى، هو ما سيعطي للفكرة روح التطور والانتشار، وهو الجانب الذي يعتبره باحثين ملازما للفكرة في الرواية الحوارية، وعن ذلك يقول: "الفكرة لا تحي في الوعي الفردي المعزول للإنسان بحيث تبقى ماثلة فيه فلا تتعداه إلى غيره، إنما تولد ثم تموت. إن الفكرة تبدأ الحياة بمعنى أنها تبدأ تتشكل، وتتطور، تعثر على تعبيرها اللفظي وتجدده، تولد أفكارا جديدة، وذلك فقط عندما تقيم علاقات ديلوجية جوهرية مع غيرها من الأفكار التي تعود للآخرين. إن الفكرة الإنسانية تصبح فكرة حقيقية، وذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة أخرى غيرية، تتجسد في صوت غيري، أعني في وعي غيري معبر عنه بالكلمة - إن الفكرة تولد وتعيش في نقطة هذا الاتصال الخاص بالأصوات المجسدة لأشكال الوعي"⁽²⁾.

الغيرية إذن هي التي تعطي طابعا جداليا للفكرة، ومن هنا سيكون لعالم الرواية المتعددة الأصوات ضرورة وجود أكثر من فكرة لأجل تجاوز هذه الأفكار، وقد استطاعت الثلاثية بجدارة كاملة أن تجمع بين أكثر من فكرة، حيث أمكننا أن نعيش فكرة وطنية مع خالد الرسام، وكان فنه وسيلة فعلية للتعبير عن هذا الجانب، وجاءت حياة الفتاة الجامعية لتمثل بامتياز فكرة الحرية والتحرر، في حين أن المصور الصحفي مثل فكرة التجديد والتغيير، وكانت وسيلته في ذلك فن الصحافة والتصوير. ومع هذه الأفكار الرئيسية أمكننا أن نرى بجلاء فكرة التدين مع ناصر، وطالما عوملت هذه الفكرة بالإقصاء إن لم تنتهي إلى التهكم لدى بعض الكتاب، رغم أن هذا الجانب يمثل واقعنا الفعلي، الذي سيظل شئنا أم أبينا، بحاجة إلى لمسات ووقفات للفهم والتوجيه، وأن يكون للأدب رؤية شمولية إستشرافية كلية، وإلا فإننا سنقدم أدبا يتسم بالجزئية وفي أحسن الأحوال أدبا لا يحمل روح مجتمعه فيكرر بذلك تلك الأخطاء التي بدرت من السياسيين هنا بالجزائر غداة الاستقلال، كما يصفها أحدهم بقوله: "إن الجدير بالملاحظة أن هذه المناقشات والصراعات التي كانت على مستوى القيادة لم يكن للجماهير يد فيها ولا علاقة لها بالغالبية العظمى من الناس، فالشعب الجزائري الذي كان يعاني السواد الأعظم منه من الأمية بنسبة 98 % سنة 1962، وكبلته مشاكله الاجتماعية والاقتصادية، من فقر وبطالة ومرض... لم يؤخذ رأيه فيما حدث، على العكس من ذلك فقد راح الشعب يمارس حياته الدينية بالطرق والأشكال التي ورثها عن أسلافه والتي كثيرا ما طغت عليها شوائب العادات والتقاليد (...). وهكذا بقي الإسلام اختيارا شخصيا وممارسة فردية على أساس الفصل بين الدين والدولة، وإبعاد الدين عن السياسة، وهو فصل رفضه الزعماء الدينيون ونددوا به لأنهم يرون في

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 155.

(2) - باحثين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، مصدر سابق، ص 124.

الإسلام ليس مجرد عقيدة وممارسات دينية وشعائر وطقوس وإنما هو نظام سياسي واقتصادي واجتماعي متكامل"⁽¹⁾.

من تلك الممارسات الفردية التي لم تعرها أي اهتمام تلك الكتابات الفنية الأيديولوجية خصوصا الرواية، أو تجاهلت وجودها، سعيًا وراء أيديولوجيات أخرى حتى أننا سنجد أن الفلاح الجزائري في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، ينادي بالاشتراكية بدل الحديث عن وعي ديني أقرب إليه بكثير من هذه الأيديولوجيا"⁽²⁾.

بناءً عليه سوف لن نستغرب أن تقدم الثلاثية الرجل المتدين وقد أصبح أصوليا تتفادى أخته أن تخوض معه مناقشة بعض المسائل التافهة، لتقول: "وأنا التي عشت دائما متأخرة عنه بقضية لم أفهم ما الذي كان يحدث له بالتحديد، ولماذا هو بين لقاء وآخر، يصبح بعيدا، يصبح غريبا عني إلى هذا الحد، حتى أنني لم أعد أجرؤ على أن أتبادل معه ضحكة أو نكتة، لم أعد أجرؤ حتى على مخالفة رأيه خشية أن يجادلني. بمنطق ليس لي من جواب عليه"⁽³⁾.

ببساطة، (الاغتراب) والشعور بالتهميش ما سيولد ردة فعل جامحة، قد تكون لدى هذا البطل أو أنه سيعكس ذلك الدور الذي أداه البعض لأجل الإطاحة بالنظام السائد، كما كان لهذا النظام أن استخدم الإسلام لإقناع طبقات العريضة بجدوى الحكم، يقول في هذا الصدد صالح فيلالي: "فالإسلام كقوة أيديولوجية أستعمل من طرف الكثير من السياسيين في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وذلك بغرض مراقبة الانتفاضات الاجتماعية في مجتمعاتهم. وفي نفس الوقت أستعمل الإسلام من طرف الحركات الراديكالية بهدف الإطاحة بالأنظمة الاجتماعية القائمة اعتقادا منها بأن الإسلام هو نظام إلهي يتميز عن بقية الأنظمة الأخرى التي هي من وضع الإنسان"⁽⁴⁾.

من جهة أخرى قد تعوز الفرد الوسيلة للتعبير عن فكرته كما هو الشأن مع ناصر، إذ فضل الانعزال بفكرته، وهذا ما سيتعارض مع تطورها، بينما ضمن النص الحوارية وعلاقاته، التي تتعارض مع الأفكار المعزولة، ستمثل صوتا غير مألوف.

لقد لاقت فكرة (التدين)، في الرواية العربية المعاصرة لدى الغالبية إهمالا ماثلا، وإذا تم تناولها أحيانا، جاء ذلك التناول بالغ الفتور وقد يتخلله تمكّم صامت، كما جاء ذلك في شخصية القاضي الشرعي لدى توفيق الحكيم في "يوميات نائب في الأرياف"⁽⁵⁾.

(1) - سفاري، ميلود: الصراع بين الدين والأيديولوجيا في الجزائر غداة الاستقلال. مجلة جامعة قسنطينة للعلوم الإنسانية، ع1، دار نوميديا للنشر، قسنطينة، 1991، ص 25.

(2) - بن هدوقة، عبد الحميد: مرجع سابق، ص 83.

(3) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 133.

(4) - فيلالي، صالح: الدين والأيديولوجيا في العالم العربي والإسلامي، مجلة العلوم الإنسانية، ع8، منشورات جامعة قسنطينة، قسنطينة، 1997، ص 105.

(5) - الحكيم، توفيق: يوميات نائب في الأرياف، طبعة برايل، المركز النموذجي لرعاية المكفوفين، القاهرة، 1971، ص 31.

وإذا كانت هذه الفكرة قد نالت حضنها الوافر، فإن ذلك لم يكن إلا في أدب "نجيب محفوظ" حيث ظلت الفكرة منذ البداية تحظى بقدر كبير من الرعاية الفنية والفكرية، فبينما جاءت قراءة "غالي شكري" لمؤلفات نجيب محفوظ، أقرب إلى دراسة أيديولوجية، فإن مقابل ذلك سنجد أن جورج طرابيشي أعطاها بعدا ميتافيزيقيا. ومن هنا اعتبر غالي شكري أن نجيب محفوظ كان ينتصر باستمرار للاشتراكية والمذاهب العلمية على حساب الدين يقول معلقا عن فكرته هذه في رواية (أولاد حارتنا): "لقد ماتت العدالة بموت جبل، ثم بموت رفاة فموت قاسم، ولكنها لم تمت فقط بموت عرفة"⁽¹⁾، يقصد هنا ظلت قائمة بعد مجيء العلم.

أما جورج طرابيشي فإنه لا ينتهي في تحليله إلى موت الدين بل سيعتبر: "إن الدين بحاجة إلى العلم حتى يحرر نفسه من ركام الأوهام التي تحجب جوهر الحقيقة."⁽²⁾ بل إن هذه الرؤية المعتدلة ستجعلنا ننظر إلى نجيب محفوظ، على اعتباره صاحب فكرة فنية ذاتية لم تذب في تلك المفاهيم التي جاء بها فرويد الذي يعتبر أن فكرة الله ومنه الدين هي مجرد وهم، يقول: "لكن الضائقة البشرية تبقى كما هي، ويبقى معها الحنين إلى الأب وإلى الآلهة. وتحتفظ الآلهة بمهمتها المثلثة التي يفترض فيها أن تؤديها: تنظيم قوى الطبيعة، مصالحتنا مع قسوة الأقدار كما تتجلى في الموت بوجه خاص، وأخيرا تعويضنا عن الآلام والأوجاع والحرمانات التي تفرضها حياة المتمدين المشتركة على الإنسان"⁽³⁾.

وهذا كله سيعكس اهتمام نجيب محفوظ بفكرة الدين في حياة الإنسان العربي، وقد يشتط أحيانا في بعض المواقف غير أن معناه كان يهدف في الغالب إلى إزالة ذلك التوكل الذي ركنت إليه الأمة، وابتعدت به عن العمل والمبادرة.

أما ناصر عبد المولى في الثلاثية فقد كان له رأيه ووجهة نظر فيما كان يحدث، وقد اعتبر تلك الأحداث التي كانت تمر بها الجزائر هي حرب شبيهة، ثم يقدم تفاصيل هذه الرؤية لأخته حياة بعد أن مهد لذلك بقول: "ذات يوم ... لن تجدي صعوبة في العثور عليا سيكون لي أخيرا عنوان ثابت هنا (...). الموت أقرب إلينا مما تتوقعين، أتريدين أن أدلك على قبر لصديق، قتل منذ أيام دون مبرر، سوى لأنهم اشتبهوا في أمره وهو يضع يده في جيبه ويوشك أن يخرج منها شيئا، على مقربة من شرطي، عندما قتلوه اكتشفوا أنه لم يكن يحمل في جيبه شيئا. تصوري الآن بإمكانك أن تموتي لا بسبب جريمة ارتكبتها وإنما لأن هناك افتراضا أن تكوني مجرمة، حسب المكان أو الزمان أي الهيئة التي يصادف أن تكوني عليها وقتها، أي أننا جميعا متهمون مفترضون، يكفي أن تتوافر فينا إحدى هذه المصادفات... وتتطابق مع أعراف (إرهابية)"⁽⁴⁾.

(1) - شكري، غالي: المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ. ط3. منشورات دار الآفاق، بيروت، 1982، ص 261.

(2) - طرابيشي، جورج: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية. ط3. دار الطليعة الجديدة، بيروت، 1980، ص 109.

(3) - فرويد، سيغموند: مستقبل وهم. ت. جورج طرابيشي. ط2. دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 25.

(4) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 207، 208.

إن شخصية ناصر الأصولية، التي تم تقديمها في البداية بتلك الانعزالية، لن تترك كذلك، إذ سيعرف ناصر تطوراً في الفصول اللاحقة، ويستجيب لآراء أخته، إلى حد التأثير والانفعال، بل سيبدى عواطفه حيال أخته ويحتضنها وهو يقول: "أحياناً أتمنى أن أشبهك"⁽¹⁾.

وتصبح هذه الشخصية مقبولة لدى القارئ إن لم نقل محبوبة، وما سفره إلى الخارج إلا هروبا من التورط والتراجع عن ذلك التطور الذي حصل في فكره وأصبح يتقبل من خلاله فكرة الآخر.

يقابل تجاهل هذه الفكرة الدينية في الأدب العربي رغم تلك الاستثناءات من بينها ثلاثية أحلام مستغانمي حضوراً مستمراً في الأدب الغربي، حيث سنجد أن دوستوفسكي أعطى الفكرة الدينية اهتماماً بالغاً، إن لم نقل أن هذه الفكرة باتت من أهم الحلول التي كان يلجأ إليها أبطاله، حيث سنرى كيف أن المجرم القاتل راسكولينكوف الذي ظل لا يعرف أحد أنه الفاعل، وفي أحسن الأحوال لا يملك أحد دليل على إدانته إلى أن اعترف هو بنفسه للفتاة الساقطة صونيا التي أخذت بعد ذلك بيده وقرأت الإنجيل معه، ليأتي بعد ذلك وقد استقرت نفسه واستجابت لنداء الدين ليقول للفتاة صونيا: "حسنًا صونيا جئت آخذ صلبانك لقد قلت لي بنفسك أن أمضي إلى مفترق الطريق، وماذا كذلك؟ ... اسمعي يا صونيا قد فكرت بالأمر واقتنعت بأن الاعتراف أجدي"⁽²⁾.

ومن هنا سيقول رينيه ويليك عن دوستوفسكي بأنه: "حمل لا من الخارج وإنما من الداخل كل مشكلات الثقافة. أحلامها ومثلها ومطامحها وأفراحها وعدالتها وظلمها، وهو لم يؤكد أن المسيحية والثقافة شيئان متغايران داخلياً، بل على العكس كان يؤمن بأنه من الممكن أن يتمازجا تمازجاً منسجماً"⁽³⁾.

بل أن دوستوفسكي يقدم نموذجاً رفيعاً لرجل الدين من خلال الراهب (زوسيم) بثلاثية الإخوة كارامازوف، يأتي بعد ذلك ألبير كامو في رواية الغريب ليظهر عبثية الحياة لدى بطله (ميرسو)، ولم يتسن له ذلك إلا بعد أن أظهر هذا البطل الذي لم يتبق له غير ساعات قليلة على إعدامه ومع ذلك فهو يعرض عن الكاهن، ذلك الذي كان يتردد عليه لأكثر من مرة، وهو حتى في هذه اللحظة غير آبه به، وسيرد سؤال هذا الكاهن، وعن سبب رفضه لزيارته: "لأنني لم أكن أوّمن بالله. وهذا الموضوع غير ذي أهمية"⁽⁴⁾.

بعد حديث طويل حاول فيه الكاهن أن يتقرب إلى ميرسو دون جدوى بل اكتفى هذا الأخير بالقول: "لم يبق لي سوى القليل من الوقت، ولا أحب أضيع هذا القليل مع الله"⁽⁵⁾.

(1) - مستغانمي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 208.

(2) - دوستوفسكي: الجريمة والعقاب. ت. فايز كم نقش الكردي، منشورات دار اليقظة، دمشق. دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 836.

(3) - ويليك، رنيه: دوستوفسكي، ت. نجيب المانع، المكتبة العصرية، بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، ص 214.

(4) - كامو، ألبير: الغريب، مرجع سابق، ص 136.

(5) - المرجع نفسه، ص 140.

بينما يتضح لدينا أي أهمية بالغة كان المعتقد الديني يحظى بها، في المجتمعات الأوروبية ومن ثمة لا يمكن تجاهلها، ولو مع هذا العدمي.

رغم أن رواية "عابر سرير"، لم تشرك ناصر في الحوار في هذا النطاق، غير أن حضوره كان إيجابيا، بل وراح يبدي السارد تعلقه بهذا الرجل.

أما الفكرة الأخرى التي ستكون على طرف نقيض، وبدورها كما هو الأمر لدى المتدينين الأصوليين، سيكون لهما حكما مسبقا على هؤلاء، وبدون شك، فإن فكرة القوة وقد تم تمثيلها هنا في الثلاثية بشخص "الجنرال" زوج البطل "حياة" إذ أنه سيعتبر أن من يحمل فكرة لها صلة بالدين، لا يستحق أية محابة، ولا ينبغي أن يجاور مطلقا وفي هذا الصدد يقول الجنرال نفسه، مخاطبا زوجته، بشأن أخيها: "إن أخاك يتكلم كثيرا ولولا لسانه لوفر علي وعليه كثيرا من المتاعب، إنه يعتقد أن الاسم الذي يحمله يمنح له حصانة، ويعطيه حق شتم السلطة وتحريض الآخرين لقد تدخلت هذه المرة لإطلاق سراحه ولكنني لا يمكن أن أفعل هذا دائما. نحن نعيش حالة من التوتر الأمني يجب أن لا يكون فيها استثناءات حتى إلى أقرب الناس إلينا لا بد أن تشرحي له هذا"⁽¹⁾.

إن هذه الفقرة هي جوهر فكرة القوة التي لا تستثني أحدا من المتابعة والعقاب، فقط إذا تحقق السبب، وقد أورد هنا شتم السلطة والتحريض كذرائع لإدانته. بينما تكون الزوجة وسيطا للشرح لأنه لا حوار في مثل تلك المسائل بالنسبة للجهة التي تعول على القوة لإسماع أفكارها. أما ناصر فقد كان يشكك من جهته في تلك النوايا التي كان الجنرال يبديها حياله، حيث اعتبر أن تدخله للإفراج عنه قد حصل فعلا، بيد أن ذلك كان من أجل غايات وأهداف غير نبيلة.

ليتضح أن منطق الارتياب، والحذر، هو الذي كان سائدا في علاقة التدين باعتبارها حركة راديكالية، مع فكرة القوة باعتبارها واجهة للسلطة، لتفرض العزلة بين الفكرتين.

ولفهم المسار المستقيم الذي تسير وفقه فكرة القوة، غير مبالية من خلال صاحبها حتى بتلك الواجبات الأخلاقية تجاه أسرته، رافضا أن يستجيب حتى لصوت زوجته، وهي تطلب إليه أن يمضي يوم العيد معها حيث قالت: "كنت أتمنى لو قضيت هذا اليوم معي... لا أفهم لماذا لا بد أن تقضي كل الأيام في مكتبك... حتى الأعياد"⁽²⁾.

رغم هذا التوسل يأتي الرد حاسما وأكثر، على لسان هذا الجنرال: "إذا قضيت معك العيد فمن يضمن الأمن في مدينة يتجاوز عدد طلابها في جامعة واحدة ثلاث وعشرون ألف طالب. أما مساجدها فلا أحد يعرف عددها إنها تنبت كل يوم"⁽³⁾.

(1) -مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 212.

(2) - المصدر نفسه، ص 212.

(3) - المصدر نفسه ص 212.

إن فكرة القوة، تؤمن بالواجب الوطني، والصالح العام وتتجاهل في إهمال مطلق واجب الأسرة، خصوصا وأن هذا الواجب جعل الجنرال يغيب عن أسرته حتى من خلال عطله، ولكن أن يتضح عكس هذا الاعتقاد فإن صوت القوة ستكسره روح الحياة التي تسكن الإنسان إذ أنه ما إن اكتشفت هذه الزوجة المغلوبة على أمرها أثناء تواجدها "بشاطئ سيدي فرج"، أن زوجها الجنرال لم يكن غير رجل خائن، لتستبدل هي الأخرى خوفها واستكانتها بروح التمرد والانحراف إلى حد الوضاعة.

إن فكرة القوة ونطقها الذي يستمد حيويته بإخافة الآخرين، سرعان ما ينهار، إن هذا المنطق إذا لم تهذبته القوانين ليصبح تحتها لا فوقها، وتهذبته الأخلاق سرعان ما ينهار وقد جسدت الثلاثية ذلك من خلال تلك العمليات الإرهابية الشائنة، التي عكست لنا وحشية أصحابها من خلال استخدام القوة.

أما الجنرال، فقد ظل حاضرا حتى في رواية "عابر سرير"، حضورا معنويا قويا عن طريق ترديد اسمه والحديث عن طيشه وسلوكه الذي ظل لا يجيد عن القوة.

أما إذا رجعنا إلى الأفكار الرئيسية والتي ستبلغ حد الحديث عن إيديولوجيات معينة والتي تمثلت أساسا في فكرة الوطنية، وفكرة الحرية، وفكرة التجديد، وهو ما سنتبعه فيما يلي:

1- الوطنية:

تقول المؤلفة في أحد الاستجابات عن الوطن "أنا أحب الوطن لأنني أحبه دون مقابل"⁽¹⁾.

إن المنطلق في أساسه، هو دعوة صريحة للتتره عن الغرض في فكرة حب الوطن وكيف بعد ذلك إذا عرفنا أن هذه الدعوة تقع هنا على شخص البطل خالد الرسام، الذي ضحى بإكمال دراسته من أجل الإنضمام إلى صفوف الثورة، وخاض مع رفاقه بكل عزم مهمة القتال ومحاربة العدو والمستعمر. لقد دفع ثمننا غاليا في سبيل تحرير الوطن.

وقد تمثل ذلك في بتر ذراعه. وأمام هذا الحدث الجسيم غادر ساحة المعارك والحسرة لا تفارقه: "ها هو ذا القدر يطردني من ملجأ الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة"⁽²⁾.

من هنا سيتشكل لدى البطل وعي ذاتي، ينبض بتجربة الكفاح المسلح، ويطبعه دوما حضور فاجعة الذراع المبتورة، يضاف إلى هذا كله أن الرجل كان متعلما يقرأ باللغتين العربية والفرنسية، لتجعل هذه المعطيات وعيه منفتحا على الآخر متشعبا بثقافة الأنا، غير أنه كان ينتصر لثقافة الأنا باستمرار كما رأيناه مع اللغة العربية يفعل ذلك.

(1) - موساوي، آسيا؛ مفتي، بشير: أحلام مستغانمي. مجلة الاختلاف، ع 3، 2003، ص 26.

(2) - مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد. مصدر سابق، ص 35.

إن وعيا كهذا أصلب من أن يتحكم به الهوى، إنه راسخ متشبع بالقيم: "لقد كانت القيم بالنسبة إلي شيء لا يتجزأ، ولم يكن هناك في قاموسي من فرق بين الأخلاق السياسية وبقية الأخلاق"⁽¹⁾.

ولا يلبث هذا الوعي، حتى يفاجئ بأحداث أكتوبر 1988، ومعها سيشعر أن ما كان يحدث سينتهي بالوطن إلى ما لا يحمد عقباه. وبذلك راحت فكرة الوطنية تتنامى، وكان لا بد أن يحدث عن مواطن الخلل، وبعد تنقيب أسعفته فيه الفطنة والذكاء ودقة الملاحظة، ينتهي بنا إلى أن نتيجة ما كان يحدث، يرجع إلى خطأ فادح في بناء هذا الوطن بعد الاستقلال حيث يقول عن ذلك: "كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب على حسن نية، فلقد بدأت التغييرات بالمصانع، والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الفخمة وُترك الإنسان إلى الأخير"⁽²⁾. وخطأ عدم استهداف الإنسان بالبناء، سيتجلى في سلوك الجماهير المنصرفة إلى البحث عن القوت اليومي، و انطفاء تطلعاتها وأحلامها، و انعدام ثقافتها، وذوقها، وأخيرا هي تنفجر في أحداث غير مسبوقة.

إن كل هذا، سيدعمه فساد سياسي وحتى يتجنب الوطن كارثة قد تقع بين لحظة وأخرى كان يجدر به أن يصحح تلك الأخطاء ولكن هيهات يقول خالد: "عار أنشتري الوطن ونيعه حلما في السوق السوداء، هنالك إهانات أصعب على الشهداء من ألف عملة صعبة"⁽³⁾.

ومن هنا فقد فضل حامل فكرة الوطنية أن يلجأ إلى الغربية، للدفاع عن هذا الوطن بفنه، وظلت الفكرة هناك تكبر إلى أن تحولت إلى قومية عربية، تمتاز لآلام الأوطان العربية جميعا، وترسم غدا لا يزال مجهولا.

2- الحرية:

لقد مثلت هذه الفكرة الفتاة حياة، الطالبة الجامعية بفرنسا، وقد أعلنت منذ البداية أنها وجه فعلي للحرية، وكان أول هذه الأوجه طلب الحرية من وهم الثورة الأسطورية، ولو تعلق الأمر بأقرب الناس إليها، وهو أبوها، حيث طلبت من خالد، أن يروي لها ما حدث فعلا: "عمي لا وقت له ليحدثنا عن أبي، وعندما يحدث أن يذكره أمامي، يأتي كلامه أقرب لخطبة تأبينية يتوجه بها لغرباء يستعرض أمامهم مآثر أخيه ولا يتوجه فيها إلى حياته، أخطائه وحسناته، طموحاته السرية، هزائمه السرية، لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة، الأساطير بدعة يونانية أريد أن أكون ابنة لرجل عادي بقوته وضعفه بانتصاراته وهزائمه، ففي حياة كل رجل خيبة، ما هزيمة ما، ربما كانت سببا في انتصار آخر"⁽⁴⁾.

إن تحرير الثورة من الأوهام، والخرافات، معناه أن نؤسس تاريخا موضوعيا يتناسب مع مؤهلات الإنسان في الحاضر والمستقبل، وهي نفس الفكرة التي سيتحدث بشأنها زيان حيث يقول: "أنت تلاحق ذاكرة مظلمة، لا

(1) - مستغامي، أحلام: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 102.

(2) - المصدر نفسه، ص 148.

(3) - المصدر نفسه، ص 283.

(4) - المصدر نفسه، ص 103.

وجود إلا للبطولات الصغيرة. البطولات الكبيرة أساطير نخترعها لاحقاً، أكبر المعارك نخوضها ببسالة الضمير... لا بسلاحك ولا بعضلاتك وتلك المعارك هي التي يستبسل فيها الناس البسطاء النكرة الذين يضعون أسطورة النصر الكبير، والذين لم يأت على ذكرهم أحد... ولن يسألهم صحافي على سرير المرض ماضيهم"⁽¹⁾.

ليتضح هنا إلى جانب الدعوة إلى ترك الأساطير، فإن هذا المجاهد يدعو بصريح العبارة إلى ضرورة التوجه إلى تاريخ الأمة في العموم، لا إلى الاقتصار على التاريخ السياسي للدولة، أما إذا رجعنا إلى نمط الحرية الذي كانت تبحث عنه البطلة حياة بعيداً عن الخوض في مسائل الثورة، فستختص بما هي كفرد، حيث سيتحول زواجها من الجنرال إلى مازق فعلي، وفي ظل هذا المأزق سترسم خطوطاً كبرى لمفهوم الحرية.

لقد كان من بين أشكال الحرية التي سعت إليها، ودافعت عنها بقوة، هو أن يكون لها رأيها الخاص الذي يتغير بناء على منطق الحوار والاقتناع، لا بالأوامر، ومن هنا كنا نرى رفضها القاطع بأن تجعل من السائق (عمي أحمد)، مجرد خادم عجوز، يعامل كيفما اتفق بل ألما أعربت عن هذا الرأي أمام زوجها حتى بعد موت السائق، ومن جهة أخرى رفضت أن تنصاع لأوامر أخيها، الذي طلب منها الطلاق من زوجها وبدل أن تعلن عن رفضها الصريح، لهذا الطلب، دخلت مع أخيها في حوار، تمهد به إلى ضرورة أن يفهم هذا الأخ بأنها صاحبة رأي في شؤونها الخاصة، حيث أخذت في البداية تدافع عن زوجها وأن الفرق بينه وبين الآخرين في تلك المسؤوليات الملقاة على عاتقه، وعندما واصل في إلحاحه على طلب الطلاق، كشفت له عن هذا الذي كان يمثل رأيها قبل أن يكون فعل حرية خاصة، حيث قالت: "... وحتى أنت... لم تسألني قبل اليوم عن رأيي في شيء، فلماذا تعجب أن لا يكون اليوم لي رأي"⁽²⁾.

بل لا يكون لها رأي شخصي يعود إليها كامرأة حرة، هو الذي كان يمثل أكبر مأزق لديها، ولعل هذا المذهب في طلب الحرية، هو الذي كان قاسم أمين في يوم من الأيام يناشد المجتمع من خلاله، بأن يعلم المرأة ويقوم بتربيتها لأن ذلك هو السبيل الأمثل إلى الحرية⁽³⁾، والحرية بعد ذلك أن تكون صاحبة القرار في شؤونها الخاصة، على أن غياب الرأي سيكون نتيجة غياب الإرادة الفعلية، ومن هنا كانت تصف لنا تلك الحالة التي أمت بها قبيل التزول بشاطئ "سيدي فرج"، نتيجة سوء المعاملة التي كانت تتلقاها من زوجها، الذي يظل نسخة لمجتمع، لا يتفهم أن تكون زوجته كاتبة، تعبر عن أفكارها بحرية، فكيف إذا تعلق الأمر بمسائل أقل من ذلك، حيث تقول: "زوجي الذي لم يكن له من وقت ليحاول فهمي، ولا كان يدري ماذا يجب أن يفعل بي، وهو يراني أنغلق على نفسي كمحار، قرر أن يبعث بي إلى العاصمة لأرتاح بعض الوقت على شاطئ البحر حتى مرور تلك الزوبعة"⁽⁴⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 107، 108.

(2) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 206.

(3) - أمين، قاسم: تحرير المرأة، موفم للنشر، 1990، ص 39، 40.

(4) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 236.

لتجد هناك في الانحراف من يسمعها فتنبعث بذلك إرادتها، وترجع على الحياة، كأنها أصبحت لها تلك الإرادة التي سحقتها سلطة زوجها الجنرال، هيمنة فكرته على أفكارها حد إلغاء صوتها.

بل إنها من منطلق الحرية والتحرر، من عقدنا النفسية ستفسر ظاهرة الإرهاب بأنها راجعة إلى هيمنة تلك العقد التي لم يتحرر منها الكثيرون تقول: "أحب ناصر في صمته في رجولته الموروثة من قامة أبي وملامحه واليوم بالذات يبدو لي أكبر من عمره.

أحسه رجلا فوق العُقد، فوق الشبهات، إنه لا يشترك في شيء مع أولئك الذين وجدوا في الأصولية حلا لكل عقدهم الرجالية أو مشاكلهم الأرضية. ووجدوا في تطرفهم ردا على عجز عاطفي أو انتقاما لذاكرة طبقية تنفيسا عن عقدة وطنية"⁽¹⁾.

بل أن هذه العقد هي التي أفقدت الجميع الثقة ببعضهم، وانتهت بهم إلى دوامة العنف، وأعمت أنظارهم عن رؤية شيء جميل تقول معارضة فكرة أخيها الأصولي عن (حرب الشبهة): "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 ببعضنا بعضا، إنه زمن الانحراف نحو الشر، يجب أن لا ننساق فيه إلى ركوب هذا القطار المننون. الحياة جميلة يا ناصر صدقني يكفي أن تضع فيها شيئا من الحب"⁽²⁾.

بهذه العبارة الأخيرة، التي تدعو إلى الحب، ستكشف أكثر عن التزعة إلى التحرر من تلك العلاقات (التشيعية) التي تحل المادة بدل القيمة النبيلة، وبمجرد زوال تلك الرابطة المادية ينتهي كل شيء، إنها تدعو إلى عدم تحويل الإنسان إلى عبد للمادة.

إن فكرة الحرية جعلت البطلة حياة تتحاور مع الجميع بغض النظر عن انتماءهم هي التي تقبلت آراءهم وجعلتهم يشعرون بحرية أكبر أمامها، إنها هي التي سترسم الطريق الجديد للفرد كي يعيش بعيدا عن كل هيمنة كانت تفرضها تلك المؤسسات الاجتماعية.

3- التجديد:

لقد ظهرت فكرة التجديد مع الصحافي المصور، وهو الذي ارتسم وعيه الذاتي، حول فكرة الرفض بسلطة يصنعها توجه إيديولوجي واحد، وللمحافظة على وضعها، واجهت السلطة الجزائرية مظاهرات شعبية سليمة بقوة السلاح وقد كان هو يومها من بين ضحاياها الأبرياء، وصار يحمل ذراعا مشلولة، ولمعرفة عمق هذا الوعي بداخله يخاطب ملهمته: "ولذا حرصت أن لا أصغر في عينيك بسبب عاهتي والأجمل أن أكبر في عينيك بها"⁽³⁾.

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 215.

(2) - المصدر نفسه، ص 208.

(3) - المصدر نفسه، ص 319.

ومن هنا سيتشكل وعيه وكلمته حول العالم، إذ سيبدو أمام البطلة حياة صاحبة فكرة الحرية مجييا باستمرار لتكون هي بالضرورة صاحبة أسئلة قادرة على إفتكك الجواب المناسب منه ولذلك سنجد يطالبها بالأسئلة الكبيرة: "أنا أحب الأسئلة التي لا جواب لها، أما تلك الفضولية فهي ترعجني بسذاجتها. وأضنها ترعج آخرين غيري (...). الناس؟ إنهم لا يطرحون عليك عادة إلا أسئلة غبية يجرونك على الرد عليها بأجوبة غبية مثلها"⁽¹⁾.

أما هذا الدور أمام زيان الرجل المجاهد صاحب التزعة الوطنية، فيتحول من شخص يجيب على الأسئلة، إلى سائل يتحرى خيرة هذا الرجل، يتحرى فهم هذا الرجل كما يدور في واقع الوطن، إنه بأقل عبارة نقطة ربط بين الحرية والوطنية لأجل التجديد. بل أنه كان منذ البداية يحاول فهم ذلك الجانب الذي تميز به جيل زيان وأشعل ثورة التحرير في الوقت الذي تعجز فيه الأجيال اللاحقة عن فعل أشياء تماثل عظمة الثورة، ولكن زيان يرد بكل تواضع: "أية مرحلة؟ تلك المرحلة لم تنته يا رجل. الجزائري يعيش جدلية تدمير الذات وهو مبرمج لإبادة نفسه والتكليل بها عندما لا يجد عدوا لينوب عنه في ذلك. أظن أن المجرمين كان لهم الفضل في بدعة قتل الكتاب والقضاة والأطباء والسنمائيين والشعراء والمحامين والمسرحيين.

الجزائر لها تقاليد في قتل مثقفيها وأنا كنت في صفوف المجاهدين عندما حدث في خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة، أوهمت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي، فقام في يوليو 1956 وبعد محاكمة سريعة بقتل 1800 من رجاله، في حادثة تاريخية باسم **LABLEUITE**. فورا وجهت أصابع الاتهام إلى المثقفين، أي إلى المتعلمين الذين تركوا دراستهم ليلتحقوا بالجبهة والذين بسبب علمهم وثقافتهم الفرنسية لم تكن جبهة التحرير تثق بولائهم، أما القتلة الذين انقضوا عليهم فكانوا رفاقهم من المجاهدين القرويين والأميين في معظمهم، والذين منذ البدء لم يغفروا لهم تميزهم عنهم بالمعرفة، واليوم أيضا لم يتغير شيء"⁽²⁾. ليكون هذا التفسير الذي ينطلق من وقائع وطنية بين الحاضر المتأزم ووقائع تاريخية مماثلة، ليأخذ هذا التفسير بعدا تاريخيا محوره أنانية الإنسان، والعجز عن اقتلاع هذه الأنانية.

وبين رحلة عن أسئلة كبرى والتنقيب عن أجوبة مثلى، يعيش هذا الصحافي الذي كان يمتن عملا محفوفًا بمختلف المخاطر، لأنه لم يكن صديق أحد، في الوقت الذي كان فيه عدوا للجميع، إنه يبحث عن الحقيقة يريد أن يفضح أولئك المجرمين ولكنه كان محاصرا من كل الجهات، هو الذي قال عن نفسه: "إن حياة واحدة لا تكفييني أنا أنتمي إلى جيل يعاني أزمة عمر، وأنفق حياته حتى قبل أن يعيشها"⁽³⁾.

ربما كان ذلك الإنفاق، راجعا إلى تلك الحقبة التي سبقت أحداث أكتوبر 1988، لأنها كانت حقبة واقعة تحت قبضة الحزب الواحد والأيدولوجيا الواحدة، أما الثلاثية فقد قدمت هذا الصحافي المصور عبر مرحلتين إذ

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 80.

(2) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 165، 166.

(3) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 83.

تحلل المرحلة الأولى بصيصا من نور التجديد في الوطن وتغيير الأوضاع، حيث تزامنت المرحلة الأولى، مع مجيء الرئيس (محمد بوضياف)، الذي قدم إلى الجزائر يحمل البشائر لإيمانه العميق بضرورة التعدد الحزبي كما وصفته الروائية. ولأجل ذلك، كان جواب المصور عن سؤال "حياة"، عما أنت منشق؟ ليأتي جوابه: "لي أكثر من جواب عن سؤالك هذا؟ لنقل أنني منشق عن أحلامي أنا الشاهد الأخير يا سيدي عن الأفول العربي. قضيت عمري على شرفة الخيبة أفرج على غروب أحلامي وطنا وطنا، بما في ذلك وطني. أفهمت لماذا كان لابد أن لا أخلف نهائي في هذه القصة؟ تسأليني عن سر صمتي؟ أنا رجل كنت قبل مجيء بوضياف فارغا بلا أحلام كل أحلامي كانت خلفي"⁽¹⁾.

لقد أصبح له أمل في ذلك التجديد الذي ظل يحلم به، إنه كان في الصف الأمامي لمساعدة هذا الرجل وزادت همته لأن كل ما كان يصبوا إليه على وشك أن يتحقق. بيد أنه في قرارة نفسه لم يكن مطمئنا، وقد بلغ عدم الارتياح إلى درجة التشاؤم وهو ما أفضى به للبطلة حياة: "لن يتركوه ينجز ما جاء من أجله - يقصد بوضياف - أنا واثق من هذا "أما السبب فيقول: "لأنهم لم يأتوا به ليفتح الملفات المملوغة وإنما واجهه يواصلون خلفها حكم الوطن ونهبه. ولذا يقول المقربون منهم، أنه يغلق على نفسه ساعات طويلة في النهار والليل، إنه يبحث عن الحقيقة التي يريد أن يهديها إلى الشعب بعد ثلاثة أشهر... بمناسبة عيد الاستقلال"⁽²⁾.

يزداد الانتظار والترقب لتلك اللحظات وتمر الأيام تباعا وهذا المصور يرصد ما يجري، ولكن يد الإحرام امتدت لتعبث بذلك، وتم اغتيال بوضياف أمام الجميع، وبقتله ضاع كل أمل في التجديد، وتبدد حلم الصحافي وما هي إلا لحظات عمر حتى اختطف الموت منه مجددا صديقه "عبد الحق" بعد أن طالته هو الآخر يد الإحرام، لتتلاشى عزائم أخرى مع ما سبقها.

أما المرحلة الأخرى التي اعتمدها الثلاثية لتقديم المصور كصاحب فكرة لإحداث التجديد، فقد جاء في رواية "عابر سرير"، حيث انصبت محاولاته هذه المرة، على جهده الفردي الخاص بعيدا عن الاتكال على وسيط مهما كان لتحقيق هذا التغيير. ورغم مظاهر الرعب المنتشرة، التي يصفها بقوله: "في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتل، كل اختار اسمه الجديد حسب ما صادفه من أسماء"⁽³⁾.

أن يكون الوضع بالغ الخطورة إلى هذا الحد، ويظل الصحافي متشبثا بقضيته، معنى ذلك أنه لم يكن يؤمن بغيرها، صراعه لم يكن مع عدو عادي لقد تمكن من إلباسه الخوف وجعله لا يطمئن لحظة، ويعبر عن ذلك: "لفرط ما عشت مع عدو لا يرى، ما عاد الخوف يغادري خاصة في الليل. كلما غادرت بيتي لأرمي بكيس الزبالة

(1) - مستغامي، أحلام: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 259، 260.

(2) - المصدر نفسه، ص 269.

(3) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 280.

توقعت أن أحدا يتربص بي وأن أنزل الطوابق المعتمة للبنائية، أو أن أحدا ينتظرن في ركن من الشارع لينقض علي⁽¹⁾. رغم ذلك، فقد تتبع هذا الصحافي آثار المجرمين، وحاول أن يفضح مكائدهم، وأعمالهم الوحشية، وقد تسنى له في أحد المحازر الرهيبة، أن يلتقط صورة معبرة، نال بها جائزة دولية بفرنسا، تعكس جهده وقوة عزيمته، ولكن هذه المرة، تصبح فكرة التغيير قائمة على جهوده الفردية لا ينتظر لها أحدا ليدعمها، أو أنه يتحمل نتائجها الإيجابية مع الآخرين، مقابل ما حازت عليه من تقدير لدى الآخرين وفي نفسه لم يبد أي اهتمام بذلك اللغظ الذي حاول أن يعكر نجاحه.

ولنفهم هذا الأمر، سنجده يطرح سؤالاً على زيان، عن كيفية العيش بدون أصدقاء ليحيب زيان: "لا حاجة لي إليهم... أصبح همي العثور على أعداء كبار أكبر بهم، فقط الضفادع الصغيرة التي تنفق تحت نافذتك وتستدرجك إلى منازلها في مستنقع أصغر من أن تكون صالحة للعداوة لكنها تشوش عليك وتمنعك من العمل وتعكر عليك حياتك". ولأن هذا لن يكون معناه الانعزال، يضيف زيان: "أبداً إني موجود دائماً إلى من يحتاجني إني صديق الجميع ولكن لا صديق لي..."⁽²⁾. كل هذا سيجعل الأفراد أصحاب قضايا، لا ينتهي طموحهم بمجرد ظهور أول مشكلة أما أن هذه الفكرة وأفكار أخرى كانت تستهوي الصحافي وهو يحاور زيان، فقد عبر فيها عنها بمنتهى الإعجاب وبأنها من بنات أفكاره، ولم يزد على أن قال موجهها حديثة إلى زيان: "أحسدك... لم أعرف قبلك رجلاً على هذا القدر من الحكمة"⁽³⁾.

من هنا سنجد أن فكرة التجديد لدى المصور عكسها سلوكه وتصرفاته، أكثر من صوغها في أفكار واضحة، ومع ذلك فقد كانت هي الأخرى منصرفاً إلى الإنسان وإلى الروح الفردية لأن تجديد هذه الجوانب هو الذي سيكون سبباً لإحداث التغيير على مستوى المجتمع ككل.

الثلاثية لم تهمل الآخر، في صورته معبراً عن حضارة الغرب، وقد جسدت "كاترين" أو "فرنسواز" هذا الآخر، ولكنها باستمرار كانت هذه المرأة الآخر، براغماتية تبحث فقط عن إشباع منافعها الخاصة، وبانتهاء هذه المنفعة ينتهي كل شيء.

(1) - مستغامي، أحلام: عابر سرير، مصدر سابق، ص 126.

(2) - المصدر نفسه، ص 116.

(3) - المصدر نفسه، ص 148.

خلاصة الفصل:

لقد رأينا صرامة منهج الحوارية في التعامل مع "الشخصية"، وكذلك "الفكرة"، ومع هذه الصرامة التي تبلغ أحيانا حد الغموض، سنجد أن ثلاثية أحلام مستغانمي قد تجاوزت مع مختلف الآليات رغم أن عمر تجربتها يبدو قصيرا، وقد تمثلت استجاباتها ليس فقط على مستوى تموضع العناصر في النسق النصي، ولكن تعدد ذلك إلى ورود آراء على ألسنة بعض الشخصيات يعكس عمق رؤية الكاتبة، واتساع أفق رؤيتها الفنية، ما جعلنا نعثر أحيانا على آراء تطابق أفكار الناقد الروسي ميخائيل باختين.

إن مختلف هذه المعطيات هي التي جعلت التطبيق في هذين العنصرين الذين يختصان بالرواية تحققت بيسر.