الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

شعبة دراسات نقدية

تخصص نقد جزائري معاصر

عنوان الأطروحة:

شعرية النّسق المُضمر في الرّواية النّسوية الجزائرية ثلاثيّة "أحلام مُستغانمي"(ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير) أنموذجاً

إعداد الطالبة:
حورية طير

إشراف الدكتورة:
سهيلة بوساحة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
رابح بن خويه	أستاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج	رئيسا
سهيلة بوساحة	أستاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-	مشرفا
سليمان قارة محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج	ممتحنا
مهانة نايت علي	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية	ممتحنا
يوسف العايب	أستاذ	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا
علي كرباع	أستاذ	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023-2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)
شعبة دراسات نقدية
تخصص نقد جزائري معاصر

عنوان الأطروحة:

شعرية النّسق المُضمر في الرّواية النّسوية الجزائرية ثلاثيّة "أحلام مُستغانمي" "(ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير) أنموذجاً

إعداد الطالبة: حورية طير

إشراف الدكتورة: سهيلة بوساحة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
رابح بن خويه	أستاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-	رئيسا
سهيلة بوساحة	استاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-	مشرفا
سليمان قارة محمد	استاذ محاضر ا	جامعة محمد البشير الإبراهيمي –برج بوعريريج-	ممتحنا
مهانة نايت علي	استاذ محاضر ا	جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية	ممتحنا
يوسف العايب	استاذ	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا
علي كرباع	استاذ	جامعة حمه لخضر الوادي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

(الحمد لله الذي هدانا
لهذا وما كنا لنهتدي لولا
أن هدانا الله)

الأعراف الآية 43

مقدمـــــــــة

تعدّدت المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة في استنطاقها للأعمال الأدبية بمختلف الآليات والأدوات الإجرائية بعد أن تجاوزت ما نادت به المناهج الأدبية في منهجيتها النّقدية في قراءة النّصوص، حيث أنّ انغلاقها في دراستها للنّص يعتبر سبباً مباشراً في بروز مناهج مغايرة أفضت إلى ضرورة انفتاح العمل الإبداعي على سياقات خارجية تساعد القارئ على استيعاب فحواه والوصول إلى دلالته العميقة.

ففي مرحلة ما بعد الحداثة تنوّعت الدّراسات بمختلف اتّجاهاتها النّظرية والنّقدية، حيث تغيّرت فلسفتها في تحليلها للنّصوص الأدبية بعد أن خضعت لبرهة من الزّمن متقوقعةً على ذاتها، وهذا ما تأتّى عنه بروز مناهج المابعديات المُفضية إلى التّحرر من المركزية والاهتمام بالهامش.

ويُعدّ النّقد الثّقافي "**Cultural Criticism**" من أحدث التّوجهات النّقدية والمعرفية الذي أحدث نقلةً نوعية في نبش النّصوص من الأدبية إلى الثّقافية وتثمينه وتوسيع مداراته، حيث يُعنى هذا المنهج النّقدي بتحليل الخطابات الثّقافية وقراءتها قراءة جديدة تستظهر مكنوناتها وتحدّد مقاصدها من أجل الوقوف على طبيعة النّص، والكشف عن آليات السّيطرة التي تُنتجها الأنظمة المؤسساتية التي يُخفيها النّص خلف فنياته، وبذلك تجاوز النّقد الثّقافي البحث عن الجمالية في النّص إلى البحث عن الأنساق الثّقافية المُضمرة داخلها ومقاربتها في ضوء سياقها الثّقافي والاجتماعي والسّياسي والتّاريخي.

وباعتبار أنّ الفنّ الرّوائي له حضوره الخاص وبوصفه جنسًا من الأجناس الأدبية التي انفتحت على الأنساق الثّقافية، فقد لقيت اهتماماً كبيراً من قبل الدّراسين ابداعاً ونقداً على حد سواء، حيث شهدت مؤخرا تحوّلات كبيرة في نظرتها للواقع وتعريته وكشف ما هو مسكوت عنه، وأصبحت خطاباً لغويًا محمّلا بأنساق مضمرة متستّرة تنتظر قارئاً لكشفها، ولقد اخترنا من بحر الرّوايات النّسوية الجزائرية المُعاصرة في

دراسة موضوعنا هذا ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" **(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)** أنموذجاً.

ولتفكيك بنية هاته العوالم والقيام بتشريح الإنتاج الأدبي اعتمدنا على منهج النّقد الثّقافي للكشف عن الأنساق الثّقافية المُضمرة داخل هذا الخطاب السّردي، وذلك قصد بلوغ معانيها المُندسة بالاعتماد على آليات التحليل الثقافي التي تفك شفراته ورموزه المخبوءة وراء الجمالي، ففي ضوء النّقد الثقافي وبوصفه منهجًا يتجاوز الاتجاهات الشّكلية إلى ما بعد البنيوية التي أسّست لها فلسفة ما بعد الحداثة تفصح الثّلاثية عن أنظمة ثقافية مضمرة تُشير إلى التّحولات النّاهضة في المجتمع الجزائري، والمتعلّقة بالسّلوك والتّصرفات الجماهيرية وعلاقاتها بموروثاتها الثّقافية والفنيّة والتّاريخية.

ولهذه الأهمية التي تكتسبها الأنساق الثّقافية المكنوزة داخل الجنس الأدبي الرّوائي ذي السّمة الرّوائية حتى وإن ظهرت متأخرة، إلاّ أنّها استطاعت أن تجد لنفسها مكانًا في الأوساط الأدبية الأخرى بفضل اعتمادها على خصائص ومقومات فنيّة تضبطها وتوجّه مسارها.

والمُتتبع لمسار الرّواية العربية عامة والجزائرية خاصة التّجربة الرّوائية النّسوية الجزائرية يلاحظ تطورًا بارزاً في هيكلها ومضمونها، فبالرغم من العقبات التي اعترضت مسيرتها إلاّ أنّها استطاعت أن تدخل ضمن الرّوايات العربية وأن تطبع بصمتها على أبواب الحداثة، وإنّنا لا نبالغ إذا قلنا أن الّرواية النّسوية الجزائرية المعاصرة أصبحت محل اهتمام النُقاد الدّارسين، وهذا ما دفعنا إلى اختيار ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" لتكون محل دراستنا لهذا الجنس الأدبي المُعنون بـــ: **ذاكرة الجسد 1993، فوضى الحواس1997، عابر سرير2003.**

وتُعتبر شمس الجزائر "**أحلام مستغانمي**" من الأديبات الأوائل اللّواتي ثقلت نصوصهن وتنوعت بكثرة الأنساق ثقافية التي تبحث عمن ينقبها ويكشف مكنوناتها المُضمرة خلف عباءة الجمالي، حيث تبحث عمن ينقب إنتاجاتها ويحلّلها للوصول بها إلى إبراز جوهر العمل الفنّي وتقييّمه في النّص الرّوائي النّسوي، حيث جاء موضوع دراستنا وفق منظور ثقافيّ يسعى للبحث عن الأنساق المُضمرة المُتوارية خلف اللّغة الاستعارية وفق بحث موسوم بـ "**شعريّة النّسق المُضمر في الرّواية النّسوية الجزائرية ثلاثية "أحلام مُستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) أنموذجاً**".

ولعل ما دفعنا لاختيار هذا الموضوع هو ميولنا للجنس الرّوائي الذي يعدّ تربة خصبة للدّراسة والتّحليل، حيث كيّفنا أهداف أطروحتنا مع أهداف النّقد الثّقافي والشّعرية، باعتبارها نظرية داخلية للخطاب تسعى للوقوف على جملة القواعد والقوانين التي تجعل من خطاب ما خطابا متمايزاً، كما حاولنا الوُقوف على الكيفية التي وظّفت بها الرّوائية الجزائرية "**أحلام مستغانمي**" النّسق الثّقافي، وإذا ما كان هذا التّوظيف يستوفي الشّروط، فنحن لا نسعى للكشف عن شعرية هذا الخطاب في حدّ ذاته، انطلاقاً من مسألة مفادها أنّ إسناد الشّعرية إلى المُضمرات الثّقافية هو في حقيقة الأمر إحالة على السّياق العام الذي أنتج التّجربة، وهذه الأهداف متنوعة نلخصها فيما يأتي:

1-الرغبة الملحة في تناول المناهج ما بعد الحداثية ومقاربتها للنّصوص الرّوائية لكاتبات جزائريات معتمدة في ذلك على اليات النّقد الثّقافي في كشفه للأنساق المُضمرة داخل الخطاب الأدبي.

2-آثرنا منهج النّقد الثقافي في مقاربته للنّصوص بالنّقد والتّحليل والبحث عن المسكوت عنه، باعتباره استراتيجية قرائية جديدة تهدف إلى تفكيك بنية النّص والكشف عما يُضمره من أنساق ثقافيه تتوزع داخل كيانه وإطاره العام، ولحداثة الدّراسة وعدم تداولها

كثيرا في الوسط النّقدي ارتأينا التعريف به وبعلاقة النّقد والأنساق الثقافية، وإبراز وظيفتها وخصائصها داخل الخطاب الأدبي التي لا تظهر للمُتلقي إلاّ بعد فكّ شفراتها وتبيّن دلالاتها الخفية المُندسة خلف ثنايا الكلمات، لإخراجها من جمودها ودفعها إلى إنتاج دلالات مُتتالية.

3-الرغبة في الكشف عن شعرية الأنساق الثّقافية داخل العمل الرّوائي، وإبراز الطابع الجمالي الذي يحمله النّسق.

4 -إبراز علاقة الشّعرية بالمُضمر الثّقافي.

5-اختيار النّص الرّوائي النّسوي الجزائري له ميزة وخصوصيّة في مضمونه ومبدعه وتلقيه وتداوله، وهذا ما دفعنا لدراسة وتحليل هذا النّص بالذّات، لكشف الدّلالات الخفيّة وتفكيك آلياته وتحديد الأنساق المُضمرة بداخله ومدى تحقيق وظيفتها الجمالية داخل الخطاب الأدبي.

6-إثراء مكتبة النقد الجزائري بخاصة والعربي بعامة بموضوعات نقدية حديثة تواكب التّطور الغربي واختيار مدونة سردية(الرّوايات) التي لم تحظ بالدّراسة بشكل كبير من منظور مقاربة نقدية ثقافية.

فهذه الأسباب رغبتنا للاجتهاد في هذا المجال بالاستفادة من دراسات سابقة واسقاطها على المنجز الرّوائي حتى ولو مازلنا في بداية مشوارنا في مجال النّقد، إلاّ أنّنا سنحاول أن نعطي قراءة نقدية ثقافية للرّوايات المختارة منطلقين من إشكال جوهري مفاده:

معرفة ما النّسق الثّقافي وهل له جمالية أدبية داخل النّص الرّوائي، وما الدّور والوظيفة التي يقوم بها في النص؟ وإذا ما وفقت الرّوائيات الجزائريات في توظيف الأنساق الثّقافية لا شعوريًا أثناء بنائها للحبكة السّردية داخل الخطاب الأدبي؟ ومن ثمّ

الوقوف على أبرز الأنساق الثقافية المُضمرة والموزعة في ثلاثية الرّوائية الجزائرية "أحلام مستغانمي"؟

فهذه الأسباب التي دفعتنا إلى خوض غمار هذا التّوجه حفزّت رغبتنا للاجتهاد في هذا المجال، بالاستفادة من دراسات سابقة واسقاطها على المُنجز الروائي، فنجد دراسات النّاقد العربي "**عبد الله الغذامي**" الذي وظّف آليات التّحليل الثّقافي على التّراث الثّقافي العربي بدراسة موسومة بـ "**النقد الثّقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، والذي يُعتبر هذا الكتاب من أهم الدّراسات التّطبيقية المُعاصرة ومرجعاً أساسياً لمعرفة استراتيجية التّحليل الثّقافي.

كما لا ننكر دراسات الدّكتور "**يوسف عليمات**" في اجتهاده في تحليل النّصوص الأدبية بالاعتماد على منهج النّقد الثّقافي بدراسته الموسومة بـ "**النّسق الثّقافي –قراءة ثقافية في أنساق الشّعر العربي القديم**" **عام 2009.**

كما نجد دراسة حديثة الولادة مندرجة تحت عنوان "**حوار الأنساق الثّقافية في المسرح الجزائري المعاصر (مقاربة نقدية ثقافية في أعمال عزالدّين جلاوجي المسرحية)** للطالبة "**ليلى أحمادي**" تحت إشراف الأستاذ الدكتور "**يوسف العايب**"، ودراسة "**محمد الأمين لعلاونة**" المعنونة بـ "**كيمياء الرّواية**" **مقاربات في النّقد الثّقافي.**

ومن جانب المقالات المحكمة نجد مقال "**شعرية المضمرات الثّقافية في رواية لها سرّ النّحلة**" للأستاذ الدكتور "**يوسف العايب**"

وممّا لا شكّ فيه أن أي بحث يحتاج إلى عمود فقري يسنده، ويسدّ بنيانه، والمُتمثّل في الخطة التي تحدّد اتجاه الدّراسة ومعالمها، لذا جاءت خطة البحث

كالآتي: مقدمة، المدخل، وثلاث فصول أحدهما نظري والآخرين تطبيقين، خاتمة، وقائمة المصادر والمراجع.

أما المقدمة فهي تعتبر افتتاحية وممهدّة للموضوع، ثمّ تطرقنا إلى **المدخل** تحت عنوان "**الشّعرية والرّواية النّسوية الجزائرية**"، وفيه تناولنا ماهية الشّعرية وبروزها عند الغرب والعرب مع الإشارة إلى أهم روادها، لنعرج إلى الرّواية النّسوية المعاصرة وإشكالية المصطلح، وأهميتها في الإعلان عن معضلات الحياة باعتبارها خزان النّتاج الثّقافي لكل مجتمع ينتمي له الكاتب، فتجعل لنفسها خصوصية ومعالم محدّدة تميّزها، ثمّ انتقلنا إلى مفهوم الأدب النّسوي وإشكالية التّجنيس، لنختمه بالرّواية النّسوية الجزائرية.

أمّا **الفصل الأوّل** تحت عنوان "**النقد الثّقافي (الماهية والتّأسيس)**"، تناولنا فيه النّقد الثقافي من منظور غربي ومن منظور عربي، ثم النّسق بوصفه مفهوماً مركزيّاً في الخطاب النّقدي الثّقافي، بعدها فصلنا في كيفية الانتقال من نقد النّصوص إلى مساءلة الأنساق.

ثمّ خصصّنا **الفصل الثاني** للدّراسة والتّحليل مُتخذاً عنوان "**تمظهر النّسق المُضمر على مستوى العتبات**"، فقد قمنا باستجلاء الأنساق المُضمرة داخل عتبة العنوان–عتبة التقديم، وعتبة الإهداء منتفات من الرّوايات الثّلاث **(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)**، ومنها استخرجنا الأنساق التالية: التّمرد ودلالاته الثّقافية في عتبة العنونة في رواية "**فوضى الحواس**"، تليها الجسد بين القوة والإثبات في عتبة الخطاب التّقديمي في رواية "**ذاكرة الجسد**"، لنختمه بنسقي الذاكرة والتّاريخ في عتبة الإهداء في رواية "**فوضى الحواس**".

والفصل الثالث دراسة تطبيقية كذلك بعنوان "**تمظهر النّسق المُضمر على مستوى المتن**"، وقد تضمّن ثلاث عناصر أساسية وهي: صور المثقّف وتمثلاته الثّقافية، الفضاء المكاني، والجسد بين القوّة والإغراء (وتمثلاته الثّقافية)، معتمدين في دراستنا هذه على منهج النّقد الثّقافي الذي باعتماد آلياته استطعنا كشف المُضمرات الثّقافية المطمورة خلف الجماليات الأدبية بأنواعها المُختلفة قصد تقويضها وإظهار المعنى الخفي وتعريته للقارئ معتمدين في تحليلنا على منهج النّقد الثّقافي القائم على التأويل وكشف الدلالات والإشارات، وفك الشفرات، بيد أنّه دعت الحاجة إلى الاستعانة بمناهج أخرى أثناء البحث كالمنهج التّاريخي الذي رافقنا في الجانب النظري، ثم جاءت الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج المُتوصّل إليها.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها "**النقد الثّقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية**" لـ "**عبد الله الغذامي**"، **عتبات النص في الرّواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية) لـ** "**عزوز اسماعيل**"، "**النّسق الثّقافي – قراءة ثقافية في أنساق الشّعر العربي القديم**" **عام 2009للدكتور** "**يوسف عليمات**".

وطبعا كأيّ بحث تعترضه صعوبات، فقد تخلل مسارنا في إنجاز هذه الأطروحة بعض الصّعوبات، فبالرغم من تنوّع الدّراسات النّقدية على الجنس الرّوائي، إلاّ أنّه لم نجد دراسات متنوعة في شعريّة النّسق المُضمر ولم تكن محل اهتمام الدّراسين بقوة، ما جعلنا نجتهد ونبحث، كما واجهتنا صعوبة كبيرة في انتقائنا للأنساق المُضمرة بسبب لغة "**مستغانمي**" الشعريّة، وأشد شيء واجهنا هو وباء كورونا الذي حال بيننا وبين الوصول إلى المكاتب، وقطع حبل التّواصل المباشر بيننا وبين أستاذة المشرفة "**سهيلة بوساحة**".

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وضعنا لبنة جديدة في دراستنا لـ "**شعرية النّسق المُضمر في الرواية النسوية الجزائرية**، وما كان توفيقنا إلا بالله العلي العظيم، الذي

منحنا القوة والإرادة لاستكمال هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "**سهيلة بوساحة**" على صبرها الجميل ورعايتها الطيّبة التي كانت سبباً في إنجاز هذا العمل، دون أن أنسى فضل أستاذي وموجهي ومنقحي لهذه الرسالة البروفيسور "**يوسف العايب**" على ما قدّمه لي من نصائح وإرشادات سديدة تعتبر إضافة قيّمة ثمّنت هذا العمل وارتقت به ليخرج في أبه صورة، فله منّي كل الشّكر والامنتان سائلين المولى له دوام التّوفيق والسّداد.

كما أتوجه بجزيل الشكر لجامعة الشهيد محمد البشير الإبراهيمي على رأسها مدير الجامعة أ. د "**بوضرساية بوعزة**" لاحتضانها لنا منذ أن وفقني الله بنجاحي في مسابقة الدكتوراه.

كما أتوجه بعظيم الشرف إلى كلية الآداب واللغات من العميد إلى نائب العميد وإلى كل الأساتذة بكل باسمه ومقامه وخاصة رئيس مشروع التكوين الأستاذ الدكتور "**رابح بن خوية**" على ما قدموه لنا من نصائح وتوجيهات سديدة فلهم منا كل الود والاحترام، وبارك الله لهم جميعا.

المدخل:

الشّعرية والرّواية النّسوية الجزائرية

أولاً: الشّعرية

أ- الشعرية من منظور غربي.

ب-الشّعرية من منظور عربي.

ثانياً: الرّواية النّسوية.

أ- الرّواية النّسوية المعاصرة وإشكالية المصطلح.

ب- مفهوم الأدب النّسوي وإشكالية التّجنيس.

ت- الرّواية النّسوية الجزائرية.

أولاً: الشّعرية

توطئة:

تعدّ الشّعرية من أبرز المصطلحات التي لقيت اهتمام الباحثين والدّراسين في مجال الصّناعتين منذ القديم، فتعدّدت مفاهيمها وتنوّعت مع مرور الزّمن، فالنظريات الأدبية اشتغلت على الشّعرية وفي ضبط قوانينها التي تحكم في أي خطاب أدبي، فالشّعرية تصلح للأجناس الأدبية عامة فهي لا تخصص بجنس معين فقط، بل اشتملت جميعها دون استثناء وفرضت قواعدها على جميع الأصناف الأدبية.

وقبل تتبّع مفهوم الشّعرية من القديم إلى الحديث، فإنّنا ارتأينا أن نحدّد جذورها الأصليّة التي نبعت منها فوجدناها تعود إلى الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، ويعتبر مؤلفه في الشّعرية "الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أول كتاب خُصص بكامله لـ "نظرية الأدب"[1]، وقد تعدّدت النّظريات الأدبيّة التي تنحصر اهتماماتها على الأدب وقوانينه، ولاشك أن هناك أسبابا ودوافع قوية دعت إلى نشوء النّظريات الشّعرية، من بينها عدم كفاية البلاغة من جهة ، ومنطق النّقود الحدسيّة الانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظنّ النّقاد المتأخرين".[2]

فقد عُني "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**" بمفهوم الشعرية وبالجنس الأدبي وبكل الجوانب الجمالية والروحية التي استقطبت الذهنية الإغريقية منذ زمن ظهور الكتابة وفي أزمنة سبقت عصر التّأليف، إذن الإبداع عنده يتمثل في إنشائية المحاكاة[3]، فالجنس الأدبي الذي تحدث

---

[1] –تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص12.

[2]– أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006، ص07.

[3]– أحمد الجودة، بحوث في الشعريات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، الجمهورية التونسية، 2004، ص 24.

عنه "أرسطو" "هو عند الباحثة "**أنيا كيفن**" حالة مختلفة، فالأدب عندها ثنائية: حسي وروحي، لكن الحسية والروحية داخلتان في الفروع وتبتعدان كل البعد عن الأصول، ولعل المقصود بالجنس في الربع الأول من هذا القرن يتضح جليا مع ظهور الأصوليات العرقية القومية أو الوطنية التي أسس لها كل من الحزبين النازي الجرماني والفاشي الإيطالي، وهي تقوم أساسا على نقاء الدم وأصل العرق وتعتبر كذلك أن لكل جنس أدبي مميزاته الخاصة التي يتفرد بها و بها تتحدد قيمته الأدبية والفنية".[1]

فالجنس الأدبي عند بعض الدارسين لم يتّضح مدلوله إلاّ "بعد ظهور فكرة الأصوليات والنّزاعات القوميّة العرقية كالجنس الآري الجرماني والجنس الفاشي، فلكل جنس عرقي خصائصه التي يتفرد بهاو ولكل جنس أدبي مميزاته الخاصة، ولأن الشّعر ديوان العرب عكف القُدامى على قراءة ما نظمه فحول الشّعراء فقدسوا الشّعر واعتبروها لخطاب الأمثل والنّموذج الأعلى للإبداع، إذ الصّوت في هذا الشّعر كان مثل النسيم الحي وكان موسيقى جسدية وكان الكلام شيئا آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصة المكتوب."[2]

لذلك نجد أن للشّعرية مكانة واسعة في الدّراسات الأدبية سواء القديمة منها أو الحديثة نتيجة لاشتباك معانيها وتنوع تعاريفها، مما جعلها تعدّ من مرتكزات الأبحاث الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النّص الأدبي، وعليه تأتي الشّعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاماً أثيراً من اهتمامات الخطاب النّقدي المعاصر حتى غدا كل " عود على بدء فيها سهلا ممتنعا، وأضحت الشعرية من أشكال المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياطاً بل انغلاق مفهومها، وأضاف بما كانت معه مجالا رحبا تدفّقت فيه الدراسات والبحوث وذلك أن

[1]– عبد الاله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر، ط1، الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، 1999، ص 08. وحسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 23.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1975، ص 05.

مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقابلها بين دلالته التاريخية والاشتقاقية وتوليدية مستحدثة.[1]

وليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليّاً لبنيّة محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المُجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية".[2]

أ-الشّعرية من منظور غربي:

كان لبروز الشّعرية قديماً حتمية أدبية لبلوغ إنتاج يرقى إلى مستوى عال، وقد "ظهرت في النّقد الغربيّ نتيجة إرهاصات قديمة بداية من الأدب الإغريقي عند" أرسطو طاليس" و"أفلاطون" مرورا بـــ"هوراس الروماني" وغيرهما[3]، حيث أخذ الحديث عن الشّعرية مكانة واسعة عند الغرب، وخاصة في كتابات "تودوروف"، "رومان جاكبسون"، و"جون كوهن" في العصر الحديث، وهذا لا يعني "أنّ الشّعرية وجدت في العصر الحديث فقط، فقد تعرض لها "أرسطو" في كتابه" فن الشعر" حيث يرى أن الشّعرية هي علامة العبقرية المتميزة.[4]

---

[1]– يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحيه في حدود المفهوم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر ، 2006، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 15.

[4] – ينظر، بشير تاوريريث، الحقيقة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 292.

ويعتبر كتاب أرسطو "فن الشعر" اللبنة الأولى في تنظير الأدب وإرساء قواعده، ووضّح من خلاله دعائم وأسس الشّعرية، والذي اعتبره النّقاد المنبع الأصلي الذي يستقوا منه المفهوم الأساسي للشّعرية، وقد "نقل "أرسطو" مفهوم الشّعرية من مستواه الفلسفي إلى تصور آخر يختلف عنه تماماً، ومن هنا انقسم النُقاد إلى قسمين أحدهما متشدّد في ماهية الشعر والآخر فيما يجب أن يبقى عليه الشعر، كما يجب أن يتطابق مع الأجناس الأدبية والوزن ونمط الأسلوب، حيث يبقى كتابه "فن الشعر" ومع مرور الزمن يتطوّر مفهوم الشعرية ويتوسع مع المحاولات والمساعي الجادة على يد الشّكلانيَين الرُوس الذين رصدوا المفاهيم النّصية، وسايروا معطيات البلاغة لاستكشاف قواعد تضبط النّص الأدبي".[1]

ولزئبقية الشّعرية بقيت عبر التّاريخ تتخّذ لنفسها مفهوما خاصاً بتلك الحقبة، بحيث ولا يجد الناظر في كتاب "أرسطو" تعريفا بالشعر حداً دقيقا يستوفي هذا التّصور دقة من الضبط والتدقيق، إلاّ أنّه اشتغل على مسألة الطبيعة وهو يبحث في الظاهرة الشعرية، بحيث يضيف إلى الظّاهرة الثّقافية ظواهر كونيّة تكون أساساً للإبداع، وبمعنى آخر فإن "أرسطو" يباشر دراسته الأثر الإنشائي هذا الكائن المصنوع مثلما يباشر دراسة كائن طبيعي أوحي وذلك بالرجوع إلى نظريته في الطبيعة".[2]

لكثرة وتنوّع التّعريفات الاصطلاحية لمفهوم الشّعريّة، تجاوزنا المفهوم اللّغوي قصد التّفصيل والتّعمق في دلالات الشّعرية في المفهوم الاصطلاحي، وقد جاءت الشّعرية حسب **طودوروف** على أنّها "معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنّها

[1] – رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، 1988، ص 24.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 13.

بخلاف هذه العلوم التي هي علم النّفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنّية في الأن نفسه".[1]

وفي هذا الصّدد سوف نبيّن بعض التعريفات لأهم النّقاد الغربيينّ الذين منهم:

- **تزفيطان تودوروف (Tzevetan Todorov):**

يعدّ من أهم النّقاد الفرنسييّن الذين اهتموا بالشّعرية باعتبارها الداعم الأساسي لقيام الأدب بأجناسه المتنوّعة بغية النّهضة بالأدب وتطوره، حيث كانت له رؤية حول الشّعرية تتمثل في كونها مقاربة للأدب، حيث تكون اللغة هي الوسيلة والجوهر معتمدا في طرحه على" **بول فاليري**" الذي "أكّد على ضرورة مثل هذه الفاعليّة بالاسم ذاته قائلاً: يبدو لنا أنّ اسم الشّعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكلّ ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد الجمالية ذات الصّلة بالشعر، وتتعلّق كلمة شعرية في هذا النّص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلّقة على الخصوص بأعمال نثرية".[2]

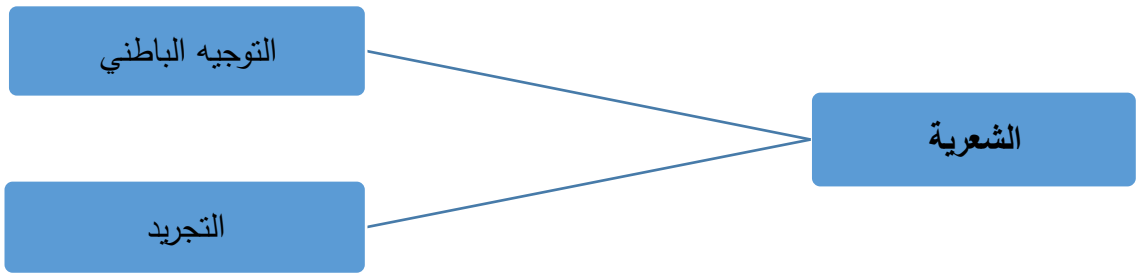
وتتّسع الشّعرية عند" **تودوروف**" **Tzevetan Todorov** لتشمل كلا من الصّناعتين كون هاذين النّمطين يجمعهما رابط الأدبية إذ يعبّر عن ذلك قائلاً بأنّ " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي...فإن هذا العلم (الشّعرية) لا يعني بالأدب

[1] – تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص23.

الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.[1]

وتعد الشعرية عند " تودوروف" مقاربة منهجية للأدب تقوم على عنصرين أساسيين يتكاملان في الوظيفة حيث يكشف كل واحد منهما عن جمالية الآخر وهما:



وبهذا تكون الشعرية عند "**تودوروف**" معاينة داخلية لخصائص الأدب تهدف من خلاله البحث عن أدبية الأدب من ناحية الاهتمام بالبنية، فالشّعرية عنده جاءت لتصنع حداً للتّوازي القائم بين المعنى الذي يعبر عنه العمل الأدبي والعلم المبني على قواعد وقوانين، فالشعرية في رأيه " لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف علم النفس وعلم الاجتماع...التي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته."[2]

[1] – قزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص23.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد عدها "قاسما مشتركا بين النّصوص الشّعرية والنّصوص النّثرية، لهذا فإن الشعرية عند" تودوروف" تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، ومادامت الشّعرية مجالها اللّغة الأدبية الفنيّة التي تجعل من الأدب أدباً جمالياً يتميّز عن الكلام العادي، فاللغة إذن جزءا من موضوعها".[1]

ونستنتج ممّا سبق أنّ "تودوروف" أعطى اهتماماً بالغاً للّغة وللبنية كمصطلح للشكلانييّن الرّوس، دون اهمال المعنى العام للنّص وللقوانين التي تحكمه حتى تكتمل الصّورة الكليّة للعمل الأدبي بكلّ جمالية وأناقة لسانية.

- **رومان جاكبسون Roman Jakobson**

ربط رومان جاكبسون الشّعرية بعلم اللّسانيات معتبراً أنّ مجال الشّعرية هو الاستعمال الخاص للّغة، بحيث تعبر الكلمات فيها دلالتها المعجمية التي تؤدي دوراً يُضفي على العملية الشّعرية قيمة فنّية وجمالية "فإنه يمكن اعتبار الشّعرية جزءاً لا يتجزأ من اللّسانيات"، لذلك نجد الشّعرية عند **جاكبسون** كونه أحد أعلام اللّسانيات، لهذا السبب كانت رؤيته للشّعرية متأثرة بالمبادئ اللّسانية باعتباره ينطلق من مفهوم الشّعرية من سُؤاله الشّهير أنّ موضوع الشّعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟[2].

وممّا لا شكّ فيه أنّ الشّعرية تهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشّعر فحسب، حيث تُهيمن هذه الوظيفة على كل الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم

[1] – قزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 23،24.

[2] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك دفور، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

أيضا خارج الشّعر، حيث تُعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[1]

وبالرغم من الانتقادات الموجهة لـ "**جاكبسون**" **Jakobson** فيما يخص الوظيفة الشعرية وعناصر التّواصل ثنائية الاختيار والتأليف، إلّا أنّه يبقى من أهم النّقاد المحترفين المؤسسين للشعرية الغربية الحديثة.[2]

كما يضيف "**جاكبسون**" **Jakobson** تعريفا آخرا للشّعرية فيقول: يمكن للشّعرية أن تعرف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرّسائل اللّفظية عمومًا وفي الشّعر على وجه الخُصوص، والشّعرية التي تؤول الشّاعر من خلال موشور اللّغة وتتمسّك بالوظيفة المُهيمنة في الشّعر من حيث تعريفها، نقطة انطلاق لتفسير القصائد.[3]

وتأسيساً على ذلك، فـ "**جاكبسون**" **Jakobson** قيّد مفهوم الشّعرية مع علم اللّغة (اللّسان) الذي يحدّد بدوره شعرية أيّ خطاب، فالاحتكام الأساسي للشّعرية يكون حسبه باللّغة المُوظفة داخل المعمار الأدبي.

- **جون كوهن (jean Cohen):**

تناول النّاقد "**جون كوهن jean Cohen**" الشّعرية على أنّها هي علم الأسلوب الشعري باعتبار أنّ علم الأسلوب يتناول اللّغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللّغوي المُباشر حيث اعتبر "اللغة الشّعرية واقعة أسلوبية في معناها العام، والأمر الأول الذي

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[2] – بشير تاوريريث، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 78.

[3] – رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ص 78.

سينبني عليه هذا التّحليل هو أنّ الشّاعر لا يتحدث كما يتحدّث النّاس جميعاً، بل إنّ لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري."[1]

وقد وضّح كلامه في هذا الشّأن مضيفاً أنّ "الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس (معدل الشعرية) أية قصيدة كيفما كانت."[2]

كما تحدث "كوهن" بإسهاب في كتابه" النظرية الشعرية" عن مفهوم الشعرية حيث بنى نظريته الشعرية على أساس فكرة الانزياح (العدول، الانحراف، التجاوز...)، وهو خرق نظام النحو ونظام الدلالة لخلق لغة شعرية، لكنه يختلف عن غيره في تحديد مفهوم الشعرية حين يخصها بدراسة الشعر دون النثر فيقول:" الشعرية علم موضوعه الشعر."[3]

وباعتبار أنّ الشّعر يتميّز بلغة خاصة والتي تعدّ نوعاً من أنواع اللغة، لذلك فالشعرية" هي حدود الأسلوب لهذا النوع وهي تفترض وجود "لغة شعرية" وتبحث عن الخصائص التي تكونها.[4]

ولعل المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه الشعرية عند "**كوهن**" هو مبدأ الانزياح اللّغوي الذي يقوم عنده على ثلاثة مستويات كبرى هي "(المستوى التركيبي، المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي

[1] – جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص15.

[2] – المرجع نفسه، ص 17.

[3] – جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة: أحمد درويش، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 29.

[4] – المرجع نفسه، ص 36.

والدلالي في الحكم على شعريّة النّصوص، حيث لم يكن التّمييّز بين الشّعر والنثر بالاستناد إلى الوزن إلا من خلال تضافر هاذين المستويين".[1]

ويعتبر الانزياح شكلاً من أشكال البناء الجمالي للنّص الأدبي باعتباره يُبنى على الخيال والتّخييّل، وهذا لا يتأتّى إلاّ بتوظيفه في العمل الأدبي توظيفاً مُحكماً ينسجم مع باقي الوظائف الموجودة بين ثنايا الخطاب.

والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدده العرف العام ويقتضي الشعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشعري، لذلك تبحث الشّعرية عند كوهن في تمييّز الأساليب[2]، وعليه فالأسلوب الشّعري عند "**كوهن**" يقتصر على "شكل لغوي محدّد هو الانزياح اللغوي، وهذا ينضوي تحت موضوع الصورة، تلك الصّورة الشّعرية التي تتجسّد في الاستعارة، وهي الخاصيّة الأساسية للّغة الشّعرية".[3]

ونستخلص ممّا سبق في مفهوم الشّعرية عند النُّقاد الغربييّن بقيت زئبقية التّعريف، فكل ناقد مثلما وضحنا أعلاه يراها من زاويته الخاصة وحسب فكره ومشروبه الثّقافي، ويرجع سبب ذلك إلى ما يحمله هذا المصطلح من معان متعدّدة ومتنوّعة لا تسمح بأن تقيّد بمفهوم واحد ومحدّد.

ولغموض الشّعرية وزئبقية مفهومها عند الغرب، نعرج الآن إلى التّعرف عليها من منظور الفكر العربي علّنا نجد تعريفاً متّفق فيه بين النُّقاد العرب.

---

[1] – بشير تاوريريث، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين، ط1، مطبعة مزوار، 2006، ص 17.

[2] – مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 104.

[3] – ينظر، جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ص40، 108، 43.

ب-الشّعرية من منظور عربي:

إنّ المتتّبع لمصطلح الشّعرية ومنابع استقائها عبر الزّمن تقتضي عليه دقّة الملاحظة في سيرورة مفهومها منذ ارهاصاتها الأولى إلى تطوّر مفهومها مع تطوّر فكر العقل البشري، فـ "الشّعرية مفهوم غامض ذلك لأنها تتشكل من عناصر موجودة داخل النّص الأدبي وأشياء خارج النص الأدبي تتحد معا تشكل مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا بالفعل، ويقول "**توفيق الزيدي**" بهذا الخصوص مستخدما مصطلح الأدبية بدلاً من الشّعرية".[1]

وقد بدأت الإرهاصات الأولى لمفاهيم الشّعرية في النّقد العربي القديم استناداً إلى وظيفة الشّعر التي تحدّث عنها الدكتور "توفيق الزايدي" في كتابه "تجليات مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي"، فـالعرب قديماً يميّزون بين الشّعر بوصفه كلاماً أدبياً، وبين النّثر باعتباره كلاماً عادياً، ويعود ذلك إلى الذّوق الفطري لديهم فيقول: "إنّنا لا نحاول أن نثبت تناول التّفكير النّقدي العربي الشّعري وعدم تناوله إياها، إذ أنّها ظاهرة لصيقة الأدب في أي عصر، بل إنّ الأدب لا يكون أدباً إلاّ بها، هو الظاهر وهو الباطن، هو التّجلي وهي الخفاء، هو اللّعبة وهي القانون".[2]

وعان مصطلح "الشعرية" في نقدنا العربي مثله مثل باقي المصطلحات الحداثة الغربية من فوضى المفاهيم وعشوائية التّرجمة وبحث عمّا يقابله في نقدنا الغربي، ولهذا مازال يتخبّط في إشكالية ضبط المصطلح في وقت تجاوز النّقد الغربي دراسته.

[1] – صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص 60، 61.

[2] – توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دط، سراج للنشر، تونس، 1985، ص 170.

وقد نشأت الشّعرية في الجاهلية عند العرب "شفوياَ ضمن ثقافة صوتيّة سماعيّة، وإلى أنّه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهليّ، وكان الحكم على شعريّة الخطاب في القديم بالفطرة والذّوق، ولهذا لم تتحدّد قواعد وأسس الشعرية إلاّ بعد مرور قدح من الزمن، فهذا "حازم القرطاجني يرى أنّ الشّعرية " هي ليست طبعاً ولا وزناً ولا قافيةً، وإنّما هي قوانين يتأسّس عليها علم الشّعر، وانطلاقا من هذه الرُؤية أحدث تحوّلات في أُسس الشّعرية العربية مُستنداً في ذلك إلى النّص ومادته بعيداً عن الأحكام القبلية."[1]

وفي هذا الإطار لابد من التّنبيه على أنّ "القرطاجني" لا يكتفي باستنباط القوانين، إنّه يستكمل معرفة القوانين بممارسته التّذوق الذي ينطوي على الأحكام القيميّة، فالذوق يكسب القوانين مرونة في كل من وعي الشّاعر والنّاقد على الرّغم من خضوع النّص إلى قوانين كليّة".[2]

ويواصل "القرطاجني" في طرح موضوع الشّعرية من خلال مسألة المحاكاة والتّخييل وبعض القضايا الأخرى التي أفرد لها أقسام كاملة في كتابه المعنون بـ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وقد تناول في هذا الكتاب مسألة البحث عن القوانين والشروط التي تتحكم في العملية الإبداعية، فحاول تجاوز آراء من سبقوه لتجديد مضامين الخطاب البلاغي آنذاك، وتأسيس الشّعرية العربية من خلال

[1] – مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص26.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص 54.

توظيف مفهوم المحاكاة والتّخييل في الشعر، حيث يعرف الشّعر بقوله:" هو كلام مخيّل موزون مُختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك."[1]

ونستوعب من خلال كلام "القرطاجني" أنّ التخييل مبدأ أساسي لقيام أي عمل أدبي، فلا يصلح أن نسمي مصطلح شعرية على خطاب ما دونما توظيف التخييل بين طياته، ففاعلية الشّعرية تكمن في مدى تحكم الكاتب في بنية النّص وقوانينه الوظيفية.

في حين "عبد القاهر الجرجاني" تعامل مع مصطلح الشعريّة على نحو يماثل مصطلح النّظم عنده حيث يقول:" وأما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على مجال المنظوم بعضه مع البعض وليس هو النّظم الذي معناه ضمّ الشّيء إلى الشّيء كيف جاء واتفق، لذلك كان عندهم نظير للنّسيج والتّأليف والصّياغة والبناء والوشي والتّعبير وما أشبه ذلك."[2]

ويعدّ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) "أول من أسهب في الحديث عن اللفظ والمعنى من خلال إرسائه لقواعد نظرية ناضجة وهي (نظرية النظم) من خلال كتابيه: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، ففيهما أودع خلاصة نظريته في تفسير الظاهرة الإبداعية والقرآن الكريم".[3]

---

[1] – الطاهر بومزبر، أصول الشريعة العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007، ص 58.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر، دط، دار المعرفة، الجزائر، 1991، ص 49.

[3] – عثمان موافى، دراسات في النقد العربي، ط5، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 177.

وقد ميّز "الجرجاني" من أجل توضيح شعريته (نظمه) بين معنيين: عقلي وتخييّلي، يحدد الأول بأنه "المعنى الذي يجري مجرى الأدلة والفوائد ويصفه أنه ثابت وصريح، ويحكم عليه بأنه ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، في حين يرى أنّ المعنى التخييلي بأنه الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي."[1]

وقد تجاوز "الجرجاني" حدود اللّفظ والمعنى، أو بما يسمى حديثاً الشّكل والمضمون ليرتفع عنهما بالنّظر إلى النّص بوصفه نظاماً وعلاقات وبنية كليّة، " وأنّ ممّا هو أصل في أن بيق النّظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتّخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منهما بأول و أن يحتاج في الجملة إلى أن تضمها في النّفس وصفاً واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يبصر مكانا ثالث ورابع يضفهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتّى وأنحاء مختلفة."[2]

بعد الشّروط والقوانين التي وضعها "عبد القاهر الجرجاني" في تحديد مفهومه للشّعريّة، وفي معرض تركيزه على شروط الجزالة وحسن النّظم والتّمثيل والاستعارة لم يلتفت إلى الوزن ولم يعطه إلا دوراً ثانوياً في العملية الشّعرية، معبراً عن رفضه قائلاً: "فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره ولا هو مرادنا".

[1] – حسن الناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص 48.

[2] – ثابت الآلوسي، شعرية النص، ط1، 2دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص 11.

ونافلة القول فيما وضحناه من مثالين للنّقاد العرب حول مفهومهم للشّعرية، تبيّن أنّ الأول اشتغل على الشّعرية على أنها تعتمد على التّخييل، في حين الثاني أهمل مبدأ الوزن والقافية وما ارتبط بهما في الخطاب الأدبي، واصفاً ذلك بأنّ شعرية أعلى من ذلك فأدبية الأدب لا تتحدّد بمدى تحكم الكاتب بالبنيّة بقدر ما يجب أن يركّز على الأهم وهو النّظام العام الذي يحكم النّص.

أما في زمن الحداثة، فيعتبر "أدونيس" رائد الشّعرية في الوطن العربي، حيث لا يخفى علينا أنّ هنالك نقاد اهتموا بهذا المصطلح واشتغلوا عليه إلاّ أنّه يبقى "أدونيس" "أول من حمل مشعل الحداثة والتي من بينها الشّعرية وطريقة اعتمادها في أدبنا العربي، حيث وخصّص مجموعة من المؤلفات للخوض في هذا الموضوع، ومحاولة الفصل فيه، وقد تجلّى ذلك في كتابه الشّعرية العربية الذي تناول فيه الشّعرية والشفوية الجاهلية حيث بيّن فيه أثر الشّفوية على النّقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع والإعراب والوزن..."[1]

كما تتناول الشّعرية من خلال اللّغة المجازية التي تتجسد في النّص الأدبي "بحيث تجعل منه نصاً متعدّد التّأويلات والاحتمالات نتيجة الغُموض الفنّي الذي يتجسّد فيه"[2]، حيث يقول في هذا الشأن موظفاً أهم نقاط التي تقف عليها الشّعرية: "فالجمالية الشّعرية تكمن بالأحرى في النّص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة".[3]

---

[1] – ثابت الآلوسي، شعرية النص، ص30.

[2] – محمود أحمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ط1، دار جوير للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2010، ص 24.

[3] – أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، 1989، ص 46، 47.

ويلاحظ الدّارس للنّقد أنّ المرجع الفكري لـ "أدونيس" هو "عبد القاهر الجرجاني" ونظرية النظم بحيث عدّ "أدونيس" المجاز السّر الحقيقي لنّظرية النّظم، فما يكون سرّ النّظم أنّه كما يجيب الجرجاني: "المجاز من محاسن الكلام في معظمها إن لم نقل كلها متفرغة عن صناعة المجاز وأدواته الراجعة إليها.[1]

وعليه، فـ "أدونيس" استقى قوانين شعريّته من النّقاد القدامى ومن القوانين التي وضعوها وحدّث فيها من المُتغيّرات مثل الغموض والرّمز.

كما شكّل أيضا علاقة أخرى بين الشّعرية والفكرية عند العرب تتمثل في ثلاثة ظواهر تتصل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنّظام المعرفي القائم على عموم اللغة العربية الإسلامية نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي، كما أنّه لا يمكن فهم شعريّة الحداثة العربية فهماً صحيحاً إلاّ إذا نظرنا إليها في سياقها التّاريخي اجتماعياً وثقافياً وسياسيًا".[2]

ويبقى مفهوم الشّعرية زئبقياً، حيث لم تكتسب الشّعرية عند "أدونيس" مفهوما ثابتا أو محدداً لأنّها في علاقة دائمة مع التّغييّر التّاريخي والحضاري الذي يعيشه الشّاعر، لذا فهو يرى أنّ "سرّ الشّعرية هو أن "تظلّ دائماً كلاماً ضد كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، والشّعر هو حيث كلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر".[3]

وقدم "أدونيس" قراءة واعية للتراث العربي بعيون معاصرة، حيث مثل تيار الحداثة الشعرية العربية خير تمثيل من خلال نظرته التّطورية التّاريخية للمحطات التي مر بها

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص54.

[2] – المرجع نفسه، ص51،56.

[3] – المرجع السابق، ص 59.

الشعر العربي منذ نشأته محدداً أهم العوامل المؤثرة في الشّعرية العربية خاصة القرآن الكريم الذي بفضله دققت مرحلة الشّفهية خطوة ناجحة إلى مرحلة التّدوين والكتابة".[1]

وتأسيساً على هذا، فاشتغال أدونيس على الحداثة الشّعرية خلّف إنتاجات كبيرة في الحقل النّقدي العربي والتي أصبحت مرجعاً أساسياً يستند عليه في ضبط شعرية أي عمل أدبي.

أمّا النّاقد "عبد الله الغذامي" الذي ربط الشّعرية بالشّاعرية وعدّها فنّيات التّحول الأسلوبي، إذْ أنّ النّص ومن خلال بيئته القائمة على المجاز والاستعارة والرّمز يصبح نصاً شعرياً، ولذا تصبح وظيفته الشّعرية وميزتها الانحراف عن اللّغة العادية إلى اللّغة الفنية".[2] كما أن الشّاعرية عنده تتبع من اللّغة لتصف هذه اللّغة فهي، "لغة عن اللّغة، تحتوي اللّغة وما وراء اللّغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مساربها.[3]

كما يرفض "عبد الله الغذامي" ترجمة اللّفظة إلى مصطلح (الشّعرية) فيقول: "وبدلا من أن نقول(شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ولا نستطيع كبح جماع هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن ... نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام " poetics" في نفس الغربي"[4].

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1975، ص05.

[2] – محمود أحمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص25.

[3] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص20،21.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتبقى المصطلحات الغربية وإشكالية ترجمتها من أكبر المعضلات التي اعترت النّاقد العربي وشوّشت فكره في تحديد ماهيته، حتى يتسنّى لهم وضع تعريفاً واحداً ومتّفقاً عليه، ولكثرة الآراء حول هذا المصطلح من مختلف أقطار الدول العربية في الاجتهاد والمثابرة في دراسة هذا المصطلح عادت بالإيجاب على المكتبة الأدبية والنّقدية بإثرائها بإنتاجات متنوّعة الأفكار ومتباينة المشرب والمذهب.

وقد تبلور مفهوم الشّعرية عند "كمال أبو ديب" مفهوماً للشّعرية انطلاقاً من مفهوميْ (العلائقية والكليّة)، والتي قال بأنّها عبارة عن "خصيصة علائقية، أي أنّها تجسد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشر على وجودها".[1]

كما أنّها تعني عنده كذلك "التّضاد والفجوة" أي مسافة التّوتر، وتلك المسافة النّاتجة عن العلاقة بين اللّغة المترتبة واللّغة المبتكرة من حيث صورها الشّعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها، لذلك فالشّعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التّطابق المطلق تقدم الشّعرية (أو تنف إلى درجة الانعدام تقريبا)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشّعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص".[2]

[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، ص123.

[2] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص57.

والملاحظ في هذا الشأن أنّ انطلاقة "كمال أبو ديب" في تحديده لمفهوم الشّعرية أنّه انطلق ممّا جاء به "جون كوهين"، أي من حيث تفعيل مبدأ العلاقات المكونة للنّص المؤول، وقد قال في ذلك أنّ "الظواهر المعزولة".

ولكي يتّضح مفهوم الشّعرية عند "أبو ديب" يحسن أن نتذكر الخلفية البنيوية التي قام عليها بحثه، فالتّعريفات التي أوردها للشّعرية تؤكّد انتماءها لهذه المرجعية حيث يقول "هي خصيصة علائقية وفاعلية لكيمياء اللغة وهي اكتناه طبيعة المادة الصوتية / الدلالية، ويقول في معرض إقراره بأن جوانب كثيرة يثيرها النص الأدبي تعصي على التحليل:" ليس ثمة من إمكان وضعها موضع التساؤل والبحث بغرض الوصول إلى تحديد الشعرية من خلالها، إن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، وعزا أبو ديب طموح دراسة إلى "تقديم اكتناه بنيوي للشعرية " دون أن يفارق مفهوم "البنيوي" مفهوم "العلاقات" النصية للمكونات، أو بتعبير الشكلانيين: الوسائل الفنية".[1]

كما أنّ الجديد في رؤية "أبو ديب" للشّعرية يكمن في اعتبارها " إحدى وظائف الفجوة أو مساحة التوتر.[2]

وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهي ما يسمى بـ " خيبة أفق المتلقي، وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي".[3]

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص41.

[2] – المرجع نفسه، ص21.

[3] – المرجع السابق، ص37.

أمّا عند "أحمد عوين" هي "استجابة نفسية مصاحبة للنّص، وهي تعتمد في الأساس على اللّغة، كما أنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب الوجداني أو الانفعالي، ولا تقف عند إشارة المُتعة في نفس المُتلقي".[1]

ووردت الشّعرية في المعاجم النّقدية على عدّة مفاهيم، حيث جاء في معجم المصطلحات الأدبية تدلّ هذه الكلمة على حقيقتين متمايزتين أولهما أنّها عبارة عن مجمل القواعد التي تساعد على كتابة نتاج شعري وبالتالي الكتب التي توضع بتصرّف الأدباء مثل: "الشعرية" لأرسطو أو "فن الشعر"[2]، وأنّها كل نظريّة عامة حول الشّعر، وقد اتّسع موضوع النّظرية في أيامها هذه ليشمل مجمل الأنواع، أول بمعنى أدق الخاصية المجردة التي تجعل من نص ما نصاً أدبياً"[3].

ومن هنا نستنتج أنّ النُقاد العرب لم يفلحوا في تشكيل مفهوم محدد وواضح للشّعرية، باعتبارها مصطلحاً زئبقياً يحمل عدّة تأويلات واحتمالات، لهذا تعدّدت مفاهيمه وتنوّعت بتنوّع مشارب النّقاد ورؤاهم الفلسفية.

[1]– أحمد عوين، شعرية السردفي نظرات المنفلوطي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2010، ص16.

[2] – بول آرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: محمد حمود، ط1، مجد الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2012، ص667.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: الكتابة الرّوائية النّسوية

توطئة:

يعتبر الجنس الرّوائي رغم عراقة جذوره الممتدة في الأشكال السّردية الموروثة عن أقدم العصور تظلّ نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية التي عرفها عصرنا الحديث، والتي وجدت عناية خاصة وتراكمت حولها الأبحاث والدراسات وتمّت معالجتها من مختلف المنظورات والمناهج سواء منها ذات الطابع الأدبي الصرف أو تلك التي تستمد أطروحاتها من العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتحليل النفسي.[1]

و"استطاعت الرّواية الغربية منذ القرن التّاسع عشر وخلاله أن تقدّم في العمل الرّوائي كائناً يتحرّك في الزّمن، كما استطاعت أن تترجم الزّمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث، وأن تنظر إلى حياة الإنسان بالتالي على أنّها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزّمن، وكان هذا في الواقع هو الميلاد الحقيقي للرّواية الفنيّة الحديثة".[2]

فالرّواية مثلها مثل باقي الأجناس الأدبية المختلفة مرّت بمراحل تطوّر عبر العصور، متأثرة بمتغيّرات العقل البشري وما آلت إليه الشّعوب من امتزاج للثّقافات وتنوّع في الأذهان والأفكار التي بدورها تعكس مجرياتها على طبقات المجتمع، وباعتبار الرّواية هي خزان أيّ مجتمع ومكان توثيق تاريخه، فقد اجتهد الرّواة على أن يكون بناءها وانتاجها أحسن إنتاج.

---

[1] – برنار فاليت، ترجمة: عبد الحميد بورايو، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص04.

[2] –السعيد الورقى، اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دط، دار المعرفة الجامعية، 2009/1430، ص5.

وإذا ما عدنا إلى الإرهاصات الأولى الرّواية كفن أدبي مستقل نجدها ظهرت في "القرن الثّامن عشر مُتأثرة بما ساد التّفكير الأوروبي آنذاك من سيطرة للمنهج التّفكيري العقلي وتحوّله إلى البحث عن الواقعي، والاعتماد على ملاحظة الظّواهر والأحداث".[1]

وفي حديثنا عن الرّواية في الوطن العربي وتحديد أصولها ونشأتها أمر يحتاج منا إلى تفصيل كبير، لأنّها تعتبر من القضايا المركزية المثارة في الفكر الأدبي العربي، فعند رجوعنا إلى نشأتها الأولى عند العرب وُجدت في تراثنا الأدبي لكن بشكل متناثر وغير منظم وظل ناقصا وغير منظم ذلك أننا لا نجد في تراثنا "نظرية للأجناس والأنواع مقارنة مع نظيره الغربي الذين حددوا نظرية الأجناس الأدبية، فمنذ أن بدأت الحركة الأدبية والثّقافية العربية وتطلع أدباء العرب على الموروث الغربي واحتكاكهم مع الأمم الأخرى تطورت العربية وأصبحوا يتناولونها من منظور جديد مميزين بين الأنواع السردية، واضعين الرّواية في سياق التّطور السّردي[2].

فقد هيمنت الرّواية على سائر الأجناس الأدبية في الغرب، ثم تسربت إلى العالم العربي خلال عصر النهضة ففتنت مجموعة من أدباءه وقادتهم إلى التسليم بأنها من أهم المعايير الحديثة التي بها تقاس درجة ارتقاء الآداب[3].

ومنذ ذلك الزمن تطورت فنون الكتابة في لوطن العربي عامة والرواية خاصة، لأنها تعتبر "نوعا سردياً يشخص الوجود عبر تطويع اللغة المعيارية بغرض تقديم واقع تخييلي يسمو على الواقع الفعلي ويتجاوزه إلى طرح رؤية ممكنة التّحقق"[4].

---

[1] – السعيد الورقي، اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، ص06.

[2]– ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1433هـ/2012م، ص 09–10.

[3]– فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، ط3، مركز النشر الجامعي، منوبة، 2009، ص07.

[4]– سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، 'ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر، ص13.

أ-الرّواية النّسوية المعاصرة وإشكاليّة المُصطلح:

عجّت السّاحة الأدبية والنّقدية العربية المعاصرة بالإبداعات النّسوية والتي أحدثت ضجّة كبيرة في أوساط النُّقاد والباحثين بين متقبلين ورافضين لهذا الإبداع الذي تكتبه المرأة، حيث نجد "إدوارد سعيد" ينطلق من فكرة التّمييز بين الأدبين الذكوري والأنثوي، ووضع حدود مفهوميه لهذه الإبداعات النّسائية التي ينظر إليها.

ولم تقتصر الكتابة الرّوائية على الكتاب الرجال فقط، بل شغلت المرأة كذلك هذا الجانب وخلقت لنفسها مجالاً خصبًا في العمل الأدبي، وتعود بدايات تجريب المرأة العربية الكتابة الأدبية عامة والرّوائية خاصة في الأدب العربي الحديث والمعاصر إلى مطلع الخمسينيات بظهور نصوص (ليلى بعلبكي وكوليت الخوري وغادة السمان وليلى عسيران) وغيرهن من رائدات هذا النمط من الإبداع الأدبي.

وقد كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة عن المرأة أن لفتت أنظار النّقاد إليها، ليس لما تتوفّر عليه من قيّم فكرية وجمالية فحسب، بل ولصدورها أساسا عن جنس الأنثى الذي يعلن عن وجوده ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجل أو يكاد."[1]

ومن هنا انبثق مصطلح نقدي جديد والذي أثار جدلاً كبيرًا في وسط السّاحة الأدبيّة ألا وهو "الأدب النّسائي" أو "الكتابة النّسوية " أو "أدب المرأة "، ويبدو أن مصطلح (نسويّة) مصطلحاً إشكاليًا فثمة ثلاثة آراء حول هذا المصطلح وهي:

1) تعريف الأدب النّسوي على أنّه "يتضمن تلك الأعمال التي تكتب من قبل مؤلفات".

[1]- بشوشة بن جمعة، الرواية النسائية، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، 2003، ص15.

2) يعني الأدب النّسوي جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها النّساء سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا؟

3) الأدب النّسوي هو" الأدب الذي يكتب عن المرأة سواء أكان المُؤلف رجلاً أم امرأة."[1]

ويطرح تعدد المفاهيم بخصوص الكتابة النسائية وتناقص ما تفرزه من أطروحات نقدية وأدبية وفنية وسياسية ودينية وسوسيولوجية إشكاليات تكاد تعوق مسيرة هذه الكتابة باعتبارها صوتا مختلفا داخل الخطاب الأدبي[2].

وسعت المرأة ومنذ عصور مضت إلى حماية وجودها الأنثوي من تسلّط الثّقافة الذّكورية، واعتمدت الرّواية كميثاق أنثوي لتخطي عتبة التّهميش وسلطة الآخر(الذكر) الذي لطالما رآها مخلوقة ضعيفة تابعة له لا يليق بمكانتها سوى الهامش، فهي في نظره الطرف الأضعف العاجز عن تمثيل نفسه والذي لابد له وأن يمثل من طرف "الرجل"، لذلك أبت المرأة ومن خلال بروزها القوي في شتى المجالات، وخوضها معركة إثبات الذات، والخروج من هامش الظل والعتامة، ومحاربة كل من يعتبر أن المرأة مجرد جسد وصوت، أن المفهوم الذكوري لابد أن تكون له الصدارة خاصة في المجتمعات العربية، وتعتبر هذه الحملة ضد المفهوم الذكوري نقطة بداية تكتشف من خلالها المجتمعات دور المرأة وإبداعاتها المختلفة[3].

---

[1]– عصام واصل، الرواية النسوية العربية (مساءلة الأنساق النسوية العربية)، ط1، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2018م/1439هـ ص20.

[2]– فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثقافية)، مطبعة الرباط، دار الأمان، الرباط، 2014، ص 111.

[3]– نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية (في الرواية في خطاب المرأة والجسد والثقافة)، ط1، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 2008، ص01،02.

ولقد لقي هذا المصطلح صدا واسعا في القراءات النقدية، فأسال حبرا كثيرا وقد اختلف النقاد في ضبط تسميته، لذلك نحن نطرح سؤال:

ما هو الأدب النسوي؟ هل هو أدب نسوي أم أدب نسائي؟

فقد أحدث مصطلح الكتابة النسائية العديد من التساؤلات المفاهمية والاصطلاحية في الأوساط الثقافية باعتباره جديدا لافتا للانتباه، ذا طبيعة جمالية تنبعث من خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقتها الاجتماعية، حيث خرجت المرأة انطلاقا من هذا المصطلح من عصر الحريم المحجوب إلى عصر الكتابة والقلم ناشدةً الحرية.

وتظل المرأة رمزا للخصوبة والحياة مهما كانت النظرة إليها سلبية أو نمطية، باعتبارها مصدرا رئيسيا من مصادر تجدد الحياة البشرية على الأرض، وقد انعكست هذه الرمزية في اللغة العربية نفسها فأباحت الأمومة لكل شيء أرادت تعظيمه، والتأنيث لكل ما هدفت المبالغة فيه[1].

ويبدو للوهلة الأولى، ومن خلال مقاربتنا للإنتاج الأدبي النسائي، أن نصر المرأة لا يزال مؤشرا قويا على حضورها المتميز بوصفها ذات فاعلة منتجة للخطاب، وذلك عبر مستويين اثنين: المستوى السردي والمستوى الفعلي وكأن لسان حالها يقول:"...أنا هنا..." فالحضور يحاور، ورؤية المرأة لا تزال قائمة على الاختراق والتجاور، لا القبول والمصالحة[2].

---

[1]– سعاد الناص، السّرد النّسائي العربي بين قلق السؤال وغواية الحكي، ط1، مكتبة سلمى الثقافية انطوان، 2014، ص9.

[2]– الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، الجزائر،2012، ص 23.

لقد خرجت الكتابة النسائية من رحم الكتابة عموما، فدق فعلا أن تنعت هذه الكتابة بـ(النسائية)، ليس على سبيل القدح أو الغمز، ولكن على سبيل التأصيل، إذ ما جاءت به المرأة في الشعر كما في السرد يختلف تماما عما كتبه ويكتبه الرجل، فالمرأة تكتب بطريقة مخصوصة، لا علاقة لها بكتابة الرجل إلا من جهة أن كل واحد منهما يؤول إلى اللغة نفسها، بينما يختلفان في كل ما عدا ذلك في الموضوعات كما في المنطلقات والمقاصد والرؤى والمحفزات[1]. ولقد حققت النساء العربيات في الأدب أكثر من أي مجال آخر هوية وصوتا متميزا وتاريخا طويلا، مع أنه مسجل في فترات متقطعة فقط من الإبداع والتميز، رغم تهميش الكتابات النسائية غالبا بحجة أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان. ويرى بعض النقاد بأن الكاتبات العربيات قد فشلن في الخروج من قمقم البيت والأطفال والزواج والحب في كتاباتهم، ونتيجة لذلك فقد فشلن في معالجة الاهتمامات الاجتماعية والسياسية لبلدانهن[2].

إن البدايات الأولى للحركة النسوية قد ظهرت في القرن التاسع عشر وتحديدا عند بدء وعي المرأة المنظم بماهية وأشكال العلاقة مع الآخر، ومحاولة إزاحة الظلم الذي يقع والمصادرات الموجهة نحوها، في زمن بدأت فيه الأصوات تنادي بالمساواة والحرية وإلغاء عصور التمييز بشتى أنماطه، إلا أن التغيير الحقيقي لهذه الحركة لم يبدأ إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين، وبذلك عندما بدأت الحركات النسائية بالتكتل والتشكل الممنهج الذي يسير وفق جملة من الأفكار الواضحة والرؤى المؤطرة والمحددة في السياقات غير مضطربة أو الغامضة، ثم انطلق عليها النّسوية

[1]– مصطفى سلوى، صحوة الفراشات، قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2011، ص38.

[2]– بثينة شعبان، مئة عام من الرّواية النسائية العربية، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص 23.

(feminism)، وبدأت بوصفها أسلوبا في الحياة الاجتماعية، الفلسفية والأخلاقيات، يعمل على تصحيح وضع النساء المتدني الذي يحط من شأن المرأة ويحتقرها[1].

وثمة أصوات نسائية متعددة في الرواية النسوية العربية، ما يقضي بها ظاهريا إلى شكل من أشكال الحوارية في الكتابة السردية...لكن من يتفحص جوهر هذه التعددية الصوتية لابد أنه سيكشف أنها هوية أحادية أو هي صوت أحادي، يعبر عن هوية نسوية جمعية تشكلت في سياق منظومة اجتماعية / ثقافية ذكورية مهيمنة[2].

وإن الحديث عن الأدب النسوي (النسائي) هو في الواقع حديثا ذو طابع إشكالي في الساحة الأدبية والنقدية العربية، نظرا لعدم الاستقرار على مفهوم الأدب النسوي، بمعنى آخر: هل يملك هذا الأدب خصوصية واختلافه يشرع أحقيته في الأدب النسوي (الماهية وإشكالية المصطلح).

ب-مفهوم الأدب النسوي:

- **لغة:**

جاءت لفظة نساء في النساء في القرآن الكريم في قوله تعالى: "يأيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالا كثيرا ونساء واتقوا الله الذي تتساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيبا"[3].

وقال الزمخشري: النسوء، على فعول، والنسئ، على فعل والنسوء تسمية بالمصدر، في الحديث: أنه دخل على أم عامر بن ربيعة، وهي نسوء فعال لها أبشري بعد الله خلفا من عبد الله، فولدت غلاما، فسمته عبد الله[1].

---

[1] – عصام واصل، مرجع سابق، ص 15،16.

[2]–حسين مناصرة، تجليات في النص (دراسات في الأدب السعودي)، فهرسة مكتبة المكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض،2015 ص117.

[3]–سورة النساء: الآية01.

كما قيل أنّ للعرب في المرأة ثلاث لغات: يقال هي امرأة وهي مرأته هي مرته وحتى ابن الأعرابي: إنه يقال للمرأة إنها لامرؤ صدق كالرجل، قال: وهذا نادر.

ونشأت المرأة نشأ ما لم يسم فاعله، إذا كانت عند أول حبلها، وذلك حين يتأخر حيضها عن وقته، فيرجى أنها حبلى وهي امرأة نسي[2].

وجاء في قوله تعالى: "يأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أ كرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير"[3]، كما جاء في قوله أيضا: "وإذ بشر أحدكم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم"[4].

نلاحظ من خلال هذه الآيات القرآنية، جاءت لتعزز وتكرم مكانة المرأة والوضع المحتوم الذي كانت تعيش فيه، فكرم الله تعالى المؤمن الذي يحافظ عليها ويسعى إلى تربيتها تربية صالحة ليكرمه الله بالجنة والخلود.

وفي حديث عليّ رضي الله عنه، لما تزوّج فاطمة الزهراء، رضوان الله عليهما قال له يهودي، أراد أن يبتاع منه ثيابًا لقد تزوجت امرأة يريد امرأة كاملة كما يقال فلان وجه، أي كامل في الرجال في الحديث، يقتلون كلب المرئية، هي تصغير المرأة[5].

وورد أيضا في معجم الوسيط إلى عبد الله العزيز النجار قوله: "الأنثى خلاف الذكر من كل شيء وامرأة أنثى: أي كاملة الأنوثة"[6].

---

[1]– ابن منظور لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الأول، مادة (ن س ء)، ص168.

[2] – المصدر نفسه، ص168.

[3]– سورة الحجرات: الآية13.

[4]– سورة النحل: الآية 58–59.

[5]– ابن منظور لسان العرب، المصدر نفسه، (م ر ء)، ص 156.

[6]– عبد العزيز النجار، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية،2004، ص29.

- **اصطلاحا:**

يمكن بدءا تعريف الأدب النسوي، رغم كثير من المشكلات التي تواجه تحديده بأنه الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسوي إلى جانب إبداع آخر ذكوري لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثة الاجتماعي والثقافي الذي يجسد ازدواجية المعايير التي تحكم الجنسين وتجاربهما الخاصة كما يعكس نظرة المرأة إلى ذاتها، وإلى الآخر ويصف مشاكلها وآلامها الناتجة عن صراعاتها الداخلية والخارجية في اصطدامها بالمجتمع[1].

ولقد طرحت" **سيمون دي بوفوارSimon de Beauvoir"** عدة أسئلة مهمة للحركة النسوية الحديثة في كتابها: الجنس الثاني (1949) حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول "أنا المرأة" عندما تحاول تعريف نفسها وليس هناك رجل يفعل ذلك هذه الحقيقة تكشف بين مصطلح "مذكر ومؤنث"، فالرجل هو الذي يحدد الفارق الإنساني وليس المرأة والتضاد بينهما يرجع إلى العهد والزمن القديم ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل. المرأة هي نفسها التي وضعت هذا الفارق وذلك من خلال التعريف بنفسها متى أرادت معالجة موضوع ما، وكذلك ترجع" سيمون" أن هذا الفارق لم يأتي في هذا الوقت بأنه القديم المتجدد[2].

ولم تقتصر كتاباتها الإبداعية في العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد ايديولوجيا السلطة الذكورية، فمصطلح "النسائي" في الخطاب الأدبي العربي، يضمر معنى الدفاع عن الـ(أنا) الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية. ومن

[1]– فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2011، ص 22–23.

[2]– رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر العصفور، دار القباء، القاهرة،1992، ص195.

موقع الندية يواجه النسائي لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا قامع ومتسلط[1]. فالمرأة ليست نوعا أو جنسا مخلفا للرجل، الذكورية والأنثوية جانبان جوهريان بأن للوجود البشري لكل منهما خصائص وسمات[2].

نلاحظ أن كل ما تقدمه وتسعى له المرأة ليس الغاية منه التمييز بين الرجل والمرأة، بل هي تسعى إلى اجتهاد إبداعها على أرض الواقع. فالمرأة اليوم أصبحت قادرة على التوغل والوصول إلى جميع مجالات الحياة.

ج-الرّواية النسوية الجزائرية:

تمثّل الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة جنساً أدبيًا مستحدثاً في خارطة الإبداع الرّوائي الجزائري على وجه الخصوص، وفي الخطاب السّردي النّسوي العربي المعاصر عموماً، حيث تناولت أسئلة السّرد الحكائي، وعكست هواجس إبداع المرأة الكاتبة وشواغلها الذاتية والموضوعية في آن واحد، محاولة إبراز علامات الاختلاف في الكتابة الرّوائية.

وقد اتّخذت العديد من الكاتبات الجزائريات طريق الكتابة الرّوائية سبيلاً من أجل إثبات الكيان المُختلف، والهويّة المُتميّزة، والتّأكيد على حضور الجنس النّسوي في الجنس الأدبي، ومن أجل التّحرر من مختلف أشكال الإلغاء والقهر والإقصاء

[1] – يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، ط1، دار الفارابي، 2011، ص137.

[2] – عبد اللطيف الآرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات، ج 59، مج 15، مارس 2006، ص356.

والاستلاب باعتبار الكتابة عمليّة تحرير وتنوير وتجسيد للتّجربة والمعاناة وإشباع لحاجات وتصورات وأحلام وكشف للمكبوت والمسكوت[1].

وفي السّتينيات من القرن الماضي وخارج السياق الإبداعي العربي التقليدي "مصر، الشام، والعراق"، ظهر جيل جديد من الكاتبات الرائدات في أقصى المغرب العربي في تونس والجزائر والمغرب، حيث يشكّل الإبداع الرّوائي للكاتبة الجزائرية علامة تحوّل دال في مسيرتها الأدبية "تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الرّوائي على أدبيات الجزائر اللاّتي يكتبن بالعربية، من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمّة منهنّ عن الأنواع الأدبية التّقليدية كالشّعر والقصّة القصيرة والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرّواية"[2].

فالمناخ الثّقافي الذي أفرز جيل كاتبات الرّواية الجزائرية ذات التّعبير العربي وأثّر في ممارستهنّ لهذا النوع الأدبي "يقترن بمرحلة استقلال الجزائر، وما وفرته للمرأة من فرص التعليم وإمكانات العمل تحقيقاً لذاتها وتأكيداً لهويتها ممّا أسهم في تصدّع الأبنية الذّهنية والسّلوكية التّقليدية للمجتمع بسبب ما نجم عن التّعليم والعمل من تحوّل في وضع المرأة وأدوارها داخل المجتمع"[3]، فما قبل هذا الزمن لم تشهد السّاحة الجزائرية بروز كاتبات واعيات بمقتضيات أوطانهم ومعضلاته بسبب الحروب والانغلاق على الذّات وعدم الانفتاح على الآخر، وانتشار الجوع والفقر والجهل جراء سياسة الاستعمار الفرنسي وانعكاساته الوخيمة على الجزائر والجزائريّن.

---

[1]– حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،2016، ص7.

[2]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة والنشر، 2005، ص63.

[3]– المرجع نفسه، ص65.

إنّ وضع المرأة الجزائرية يختلف عن وضع المرأة في المشرق العربي فإذا كان للحملة الفرنسية دور في النهضة المصرية وتغيير وضع المرأة المصرية، فإن الاستعمار الفرنسي على خلاف ذلك، فقد اتبع سياسة التنصير والتجويع والتجهيل. وكان لهذه السياسة أثر سلبي على الشعب الجزائري عامة والمرأة خاصة، فلم يفسح لها المجال للاطلاع على الحضارة الغربية بوعي والتأثير بها، فالاستعمار لم يترك آثارا هامة لتغيير المرأة، بل على العكس من ذلك وتماشيا مع الجمهور الاجتماعي لعبت المرأة دور المحافظ على العادات والتقاليد[1].

وتكشف السّيرة الذّاتية النّسوية عن عوالم من الاغتراب والضّياع والقهر والهدر والشّعور بالغدر في مجتمعهن الذكوري ترتّب عن ذلك ضرب من التّوتر التّراتبي العلائقي ذكورة/أنوثة، أفرز نوعًا من السّعي الدائب والعذب والمُستعذب إلى النّزوع نحو التّمرد والتّحرر المُنفرد وبصيغة المُؤنث والمُذكر والجمع والمفرد[2].

فاقتحام المرأة مجال السّرد والكتابة ولّد عند الكاتب(الرجل) نوعاً من الاّتقبل، وعارضوا بشّدة وجود جنس أنثوي مبدع يباهي بنفسه وبمكانته داخل السّاحة الأدبية، فسلطة الأنا التي فرضها المجتمع العربي للرجل منذ الأزل جعلت من دخول المرأة معترك الفنّ الحكائي نوعاً من التّرويح عن النّفس لا أكثر ولا أقل، وأنّ أدبها لن يرتق للأدب الذي ينتجه الكاتب الرجل.

وفي ظلّ هذه الظّروف القاسيّة التي تمرّ بها المرأة الجزائرية، فإنّ حركة الإصلاح "جمعية العلماء المسلمين "دعت إلى تعليم المرأة وضرورة إعطائها حقوقها

[1]–وردة سلطاني، الحركة النسائية ودورها في تأسيس الأدب الجزائري الحديث، مجلة الحياة الثقافية بتونس، العدد 168، أكتوبر 2005، ص30.

[2]– حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل)، دار اليازوري العلمية للنشر، 2016، ص8.

باعتبارها كائنًا حيًا له كيانه الخاص، وبما أنّ ديننا الحنيف وضع مكانة للمرأة فقد حان الوقت لإبراز حقوقها وإظهار قيمتها ومكانتها داخل المجتمع[1].

ولا يقصد من الدّعوة إلى تعليم المرأة بخروجها ومشاركتها في الحياة الاجتماعية والسّياسية والثّقافية، بل تعليمها قصد إعدادها للبيت، ويقول "حمزة رمضان": "فلنعلمها ما يهمها من ضروريات الحياة لا غير"[2].

وعلى الرّغم من هذا فقد أبدتْ بعض النّساء المُتعلمات والمثقّفات استياءهن إزاء وضع المرأة الجزائرية، وسرعان ما تحوّل موقفهن إلى استنفار ثم مطالبة بالحقوق من خلال الاتحاد الوطني للنّساء الجزائريات، وقد أخذت الحركة النّسائية في الجزائر اتجاهين مُختلفين من حيث الخلفية الأيديولوجية ويتفقان في كون الحركة تهدف إلى ترقية المرأة الجزائرية، وتحسين وضعها الاجتماعي والسّياسي والفكري.

[1]– ينظر، حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص30.

[2]– المرجع نفسه، ص30.

الفصل الأول

النّقد الثّقافي بين المهاد والتّأسيس

أولاً: ماهية النّقد الثقافي.

أ- النّقد الثّقافي عند الغرب.

ب- النّقد الثقافي عند العرب.

ثانيا: النّسق بوصفه مفهوماً مركزياً في الخطاب النّقدي الثّقافي.

أ- مفهوم النّسق الثّقافي.

ب- وظيفة النّسق الثقافي.

ت- تأويل النّسق.

ث- شروطه.

ثالثاً: من نقد النّصوص إلى مساءلة الأنساق.

أولاً: ماهية النّقد الثقافي

توطئة:

انبرى في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر في العالم عدّة تغيّرات لمست جميع ميادين الحياة بما فيها الجانب الأدبي والنقدي على السّواء، فقد ظهرت مناهج نقدية جديدة أحدثت نقلة نوعية على مستوى الفكر العربي والفلسفي متأثرين بما جاء به المنجر الغربي من تحوّلات كبيرة على مستوى الأدب والنّقد، وقد طرأت هذه التّغيرات في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، إذ سميت بمرحلة ما بعد البنيوية التي تمخّضت عنها تقلّبات على مستوى النّظري والإجرائي وذلك بجهود نقاد وفلاسفة وآخرين قصد إعادة هيكلة مناهج نقدية حديثة تساير الواقع المعيش وحياة الإنسان في العصر الراهن، بحيث تقرأ النّصوص قراءة بعيدة عن السّطحية والجمالية لتغوص في أعماق أبنية الخطاب الأدبي بتعرية المسكوت عنه خلف الجمالي، فظهر الّنقد الثّقافي كاتّجاه نقدي أفضت لبروزه و بلورته ظّروف وأحوال العصر الحديث بتغيّراته وتقلباته.

وقد أسّس لهذا الاتّجاه الجديد الذي أخرج النّص الأدبي من عزلته وقطيعته إلى السّياقات الخارجية المجاورة له ثلّة من كبار النُّقاد الغربيين أمثال: "**ستيفن جرينبلات**" **Stephen Greenblatt** ، "**بول لاوتر**" ، "**كيت ميلليت**" وغيرهم، وعدّوا " النّقد الثّقافي طرحاً نقدياً جديداً ارتبط بإفرازات سياق معرفي خاص، تقاسمه غطاء فكري تندرج تحته مقولات ناتجة عن مرحلة فكرية جذّرية تلوّنت بتيّارات عديدة منها: ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية وموجة العولمة، إذ ناد الدّارسون في الغرب إلى نشاط نقدي جديد يُساءل الخطابات الأدبية وغير الأدبية ويكشف عمّا يختزن فيها من مضمرات ثقافية، وتأويلها ضمن تاريخ الأفكار والسّياقات الثقافية التي أنتجت هذه النصوص، وتجاوز مقولة التّمركز حول الجماليات النّصية اللّغوية"[1].

[1] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021، ص 30.

وليس القصد هو إلغاء المنجز النّقدي الأدبي، وإنّما الهدف هو "تحويل الأداة النّقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره(وتسويفه) بغض النظر عن عيوبه النّسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه".[1]

إنّ بروز اتجاهات نقدية حديثة التي اقتضتها مجريات العصر الراهن والتي منها النّقد الثّقافي جعلت من قراءة الخطاب الأدبي وغير الأدبي ينظر له من منظور ثقافي لا جمالي، وهذا لا يمنع تدخل بعض الآليات الأدبية في التّحليل الثّقافي للوصول إلى الثّاوي منه.

وما ساعد في ظهور هذا الاتجاه الجديد وفي تحدّيد معالمه وأسسه وآلياته الإجرائية، نذكر على سبيل التّعريف لا تفصيل " **التاريخانية الجديدة the new historicism** عند **ستيفن غريبنبلات Stephen Greenblatt** الذي اخترع هذا المصطلح مع بدايات الثمانينيات ليبيّن من خلاله الإجراءات القرائية على سبيل تطوير الفكر والعمل النّقدي مع مجموعة من مؤيديه أمثال: **لوي مونتروز Liouis Montrose**، **ريتشارد هيغرسن Richard Hegerson** وذلك بقصد مواكبة ما بعد الحداثة وما استجدّ من عصر وفكر جديديْن، وكتّاب جُدد حول عصر النّهضة"[2]، وحسب فهم "**غرينبلات**" فإنّ "التّحليل الثقافي يفهم ضمن سياقاته الاجتماعية، ويمثل خارطة داخل مدار جمالي يمكّننا من رصد بعض الدّلالات التصويريةّ[3]، وتعدّ مرحلة ما بعد الحداثة مرحلة انقلاب على النّموذج الواحد والحقيقة الواحدة المطلقة

---

[1] – عبد الله الغذامي، النقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، ط3، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، 2005، ص 08.

[2] – Greeenblat. Stephen– resonance and wonder ancomell. Edited by peter collier new York .university press 1990.P.81، نقلا عن : أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي (التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغذامي) ، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2020، ص 13.

[3] – أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي، ص13.

التي حاول رواد الحداثة في الغرب عبثاً، نقلها من مجال العلوم الطبيعية إلى حقل العلوم الإنسانية وهذا ما أكّده رواد ما بعد الحداثة زيفه، وذلك من منطلقات وتصورات في المعرفة تؤمن بالتّعدد في الثّقافات وفي الخطابات الفنّية والأدبية وفي الهويات".[1]

وتعتبر التاريخانية الجديدة رديفة لأحداث ووقائع ما بعد الحداثة، فقد مهّدت لبناء منهج نقدي جديد يتماشى وروح العصر الحديث بمختلف تقلباته الأيديولوجية واتجاهاته الفلسفية والفكرية التي تداعت لها الحياة الراهنة، و "التّحليل الثّقافي **cultural Analysis** وهي النّسخة البريطانية للتاريخانية الجديدة أو الجماليات الثّقافية التي اقترحها النّاقد الثّقافي، حيث لاقى المصطلح قبولًا عريضاً لدى جماعات النّقد ما بعد البنيوي ونظريات الخطاب، إذ به عبر الدّارسون الحدود فيما بين التّاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسّياسة والأدب والاقتصاد تمّت الإطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تجزم على دارسي الإنسانيات التّعامل مع أسئلة السّياسة والسلطة ومع ما هو صلب في حياة النّاس".[2]

وقد جاءت التاريخانية الجديدة بأفكار وفلسفات مغايرة لما هو معهود في المناهج النقدية التي تنبش في جمالية النصوص، وذلك "بتخليها عن عدّة من المفهومات النّقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتّخييل وفعل التّرميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوّراً يجعل بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية".[3]

ويؤكد **لوي منتروز Louis Montrose** الذي نظر للتّاريخانية الجديدة في عدد من الدّراسات الجادة على أهمية القراءة الثّقافية للنّصوص في هذا المنهج الجديد

---

[1] – عبد الرحمن النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافية في الكتابة الرّوائية، ط1، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2016/1437، ص 64.

[2] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 42

[3] – المرجع نفسه، ص 44.

بوصفها اتّجاها يدعو إلى الاهتمام بالظروف التّاريخية والاجتماعية والسّياسية لإنتاج وإعادة إنتاج الأدب".[1]

وإذا ما عدنا للنّظر في حيثيات هذه التّغيرات والّتقلبات الحاصلة على مستوى التنظير والإجراء، فإننا نجدها نتيجة تبدل الأيديولوجيات والفلسفات الفكرية وكسر الحواجز والقيود التي تتحكّم في حياة الإنسان في جميع ميادين الحياة والتي تزامن ظهورها في فترة ما بعد الحداثة، إلا أن " المصطلح ما بعد الحداثة لم يجد طريقه إلى التّداول بين أوساط المفكّرين والمثقّفين إلا في الثمانيات من القرن العشرين مع كل من (جون فرنسوا ليوتار)، و(جاك دريدا)، و(ميشيل فوكو)".[2]

أ-النقد الثّقافي من منظور غربي

منذ بداية السّتينات سعت الدّراسات الثّقافية **Cultural Studies** إلى استجواب منظومة القيّم والأعراف السّائدة في الثّقافة الغربية، وقد توصّلت بعد البحث العميق في إشكاليات الفكر الغربي إلاّ أنّ الثّقافة تتأسّس في سيرورتها على قانون الاستبعاد والاستقطاب، لذا فإن فهم فقه هذا القانون يستوجب تفعيلاً لملكة النّشاط العقلي لكي يتسنّى للنّاقد الثّقافي كشف ممارسات الأنساق الثّقافية ونقدها".[3]

وتروم الدّراسات الثّقافية في الثّقافة الغربية في مرحلة ما بعد الكولونيالية إلى النظر في الخطاب الأدبي على أنه كتلة ثقافية أنتجه المجتمع، حيث " يرتبط وثيقاً بدلالات ثقافية أسهمت في تشكيل مجرياته الحديثة والفنّية، وهذا الارتباط يحمل في

[1] – يوسف عليمات، النّسق الثّقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم)، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009، ص 10.

[2] – عبد الرحمن النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافية في الكتابة الروائية، 63.

[3] – يوسف عليمات، النّسق الثّقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم)، 2009، ص1.

طبيعته الصياغية بُعدين أحدهما مقصود وآخر غير مقصود لكنها وُجدت بفعل ثقافي مهيمن على وعي الكاتب والقارئ معاً".[1]

وعليه فإن النّقد الثقافي قد نبت في حقل الدّراسات الثّقافية وكذا ما نادت به التّاريخانية الجديدة وما تابعها من التّغيرات الحاصلة في مرحلة ما بعد البنيوية يهدف إلى قراءة النصوص الأدبية من منظور ثقافي بعيد عن الأدبية الفنّية، فبروز هذه الرُؤى والأيديولوجيات الفكرية المعاصرة غيّرت مجرى العقل البشري فكرياً وثقافياً وأصبح لزاما على النقاد وضع مناهج نقدية بآليات وأدوات تحليلية تتماشى وروح العصر، لذلك " يعّد النقد الثقافي **Cultural Criticim** من أبرز الاتجاهات النّقدية المؤثرة في قراءة الخطابات الأدبية والثّقافية في مرحلة ما بعد البنيوية"[2] (بيد أن هذا المصطلح (النقد الثّقافي) لم يتبلور منهجياً إلا مع النّاقد الأمريكي "**فنسان .ب. ليتش**" **Leitch.Vincent.B** الذي أصدر سنة 1992 كتابا بعنوان " النّقد الثّقافي نظرية الأدب ما بعد الحداثة" واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسيسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي، حيث تستند منهجية "**ليتش**" إلى التّعامل مع النّصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البُعد المؤسساتي بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ما هو غير مؤسساتي وما هو غير جمالي، والاعتماد في التّحليل على التأويل التّفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي قصد تعرية الخطابات لكشف الأنساق الثقافية الثّاوية، وتقويم أنظمتها التّواصلية مضموناً وتأثيراً

[1] – سماح عبد الله الفران، ثقافة النص (قراءة في السّرد اليمني المعاصر)، ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2016، ص 07.

[2] – يوسف عليمات، النسق الثقافي، ص 165.

ومرجعية مع التّركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النّصية لرصد الأبعاد الأيديولوجية متأثراً في ذلك بجاك دريدا، رولان بارت، وميشيل فوكو)[1].

وعليه فإن القراءة الثقافية ترمي إلى إعادة قراءة النّصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التّاريخية والثّقافية، "حيث تتضمّن النّصوص في بناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتّمنع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النّامية في المنجز الأدبي إلا بإنجاز تصوّر كلّي حول طبيعة البُنى الثّقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة وهكذا"[2].

ويعدّ "**ميشال فوكو**"**Paul-Michel Foucault** مؤثرا أوروبيا قويا على النّقد الثقافي الرّاهن، وكذلك من المؤثرين على النّقد الثقافي الأمريكي وعلى من يسمون بالتاريخانيين الجدد، وقد بحث في دراسة الثّقافات من خلال علاقات السّلطة، حيث أكّد أنّ السّلطة ليست السّلطة القاهرة فحسب أو أنّها أداة للتآمر يوظّفها فرد أو مؤسسة ضدّ الآخر، بل إنّها بالأحرى قوى كاملة معقدة، إنّها تلك التي تنتج ما يحدث"[3].

كما يعتبر أحد المؤسسين لهذا الاتجاه النقدي الحديث مع ثلة من كبار النقاد الغربيين التي تشهد لهم انتاجاتهم واجتهاداتهم الخلاقة التي كانت بمثابة إرهاصات وبدايات فعلية للنقد الثقافي نذكر منها:

---

[1] – جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، متوفر على الموقع: www.diwanalarab.com تمت الزيارة يوم: 2021/12/20، على الساعة 10:00.

[2] – يوسف عليمات، النسق الثقافي، ص11.

[3] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر، ص 51.

1- حواريات "**باختين**" **Mikhaïl Bakhtin** التي تجاوزت الخطاب الروائي إلى الفكر الفلسفي والاحتفاليات الشّعبية الكرنفالية وعلم اللغة الاجتماعي التّداولي، وكان هدفها المضمر خلخلة مونولوجات الخطابات الدوغمائية السائدة الأيديولوجي منها والأدبي.

2- أطروحات "**سارتز Jean-Paul Sartre**" التي تلح على حضور الكاتب وكتابته في مجال الحياة العامة حضوراً تبرره الحرّية ويقتضيه الوعي بالمسؤولية، دونما ارتهان لمواقف مسبقة وخارجية تهدد بتحويل الالتزام الذّاتي إلى إلزام معين لكل إبداع جمالي أو فكري.

3- توجّه "**رولان بارت**" **Roland Gérard Barthes** في عزّ وهج البنيوية إلى مقاربات متدفقة تُحوّل السيميائية إلى أداة نقد صارمة لثقافة المعيش اليومي، كي لا تهيمن عليها معايير وقيم الطبقة البرجوازية المخطوفة بنزعة الاستحواذ على مزيد من رأس المال لاستهلاك المزيد من المتع المبتذلة.

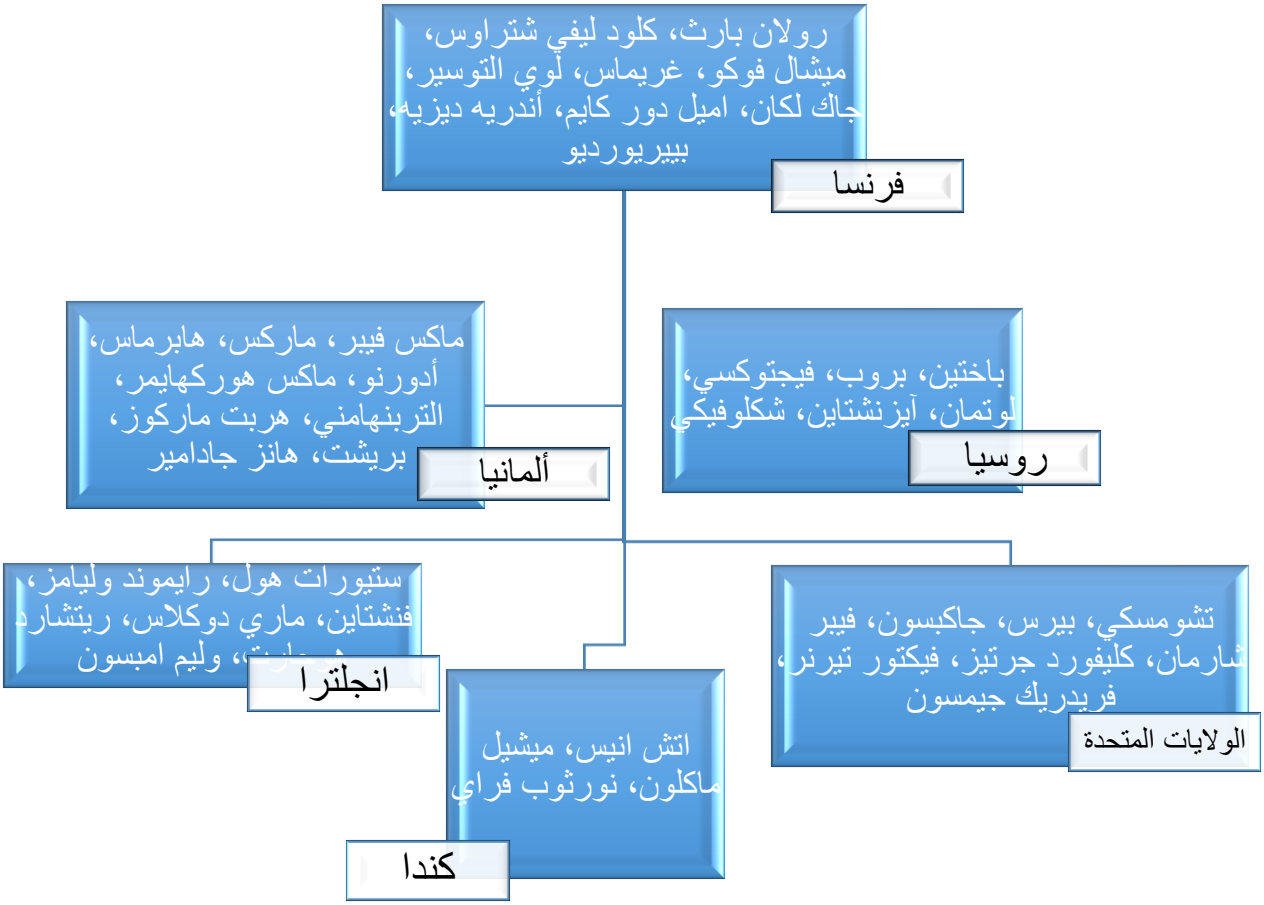
4- انعطاف "**تودوروف**" **Tzvetan Todorov** إلى نقد وفضح الخطابات النّافية للآخر المختلف سواء تمثلت في نصوص الفاتحين الأوائل للقارة الأمريكية، أو في المتن الفكري الذي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسين عن الشعوب والثّقافات الأخرى منذ "مونتيسكيو" و "مونتين" إلى كلود ليفي ستراوس"، و "فيكتور سيجالان".

5- كتابات "**أمبرتو ايكو**" **Umberto Eco** النقدية المتأخرة لمقاومة النزعات العنصرية في أوروبا التي حولها مكر

6- التاريخ إلى فضاء ماثل لتجمعات إثنية وثقافية فسيفسائية، وكذلك إنجازات "فوكو" و "دريدا" و "جيل ديلوز"، و "تشومسكي" في سياق نقد ونقض المركزيات التّقليدية أياً كان شكلها.[1]

[1] – معجب الزهواني وآخرون، عبد الله الغذامي والتّجربة النّقدية، ص 134.

أعلام النـــــقد الثقـافي



[1] – لوت زينب، الأيقونوغرافيا (الأنساق الثقافية في رواية امرأة على قيد سراب للروائي مصطفى بوغازي)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، ص69.

ب-النّقد الثّقافي من المنظور عربي:

توطئة:

ظهرت الدّراسات الثّقافية في العالم العربي مباشرة بعد هزيمة حزيران 1967 والتي تشكّل إيذانا بفشل المشروع النّهضوي الحداثي في الوطن العربي، وقد جاءت أبحاث المفكّرين العرب الذين تمّت الإشارة إليهم تنحو في اتّجاه واحد، وهو البحث في الجوانب الكامنة في الأنساق الثقافية العربية والتي كانت وراء هزيمة المشروع النّهضوي العربي.[1]

ويعتبر النّاقد العربي "**عبد الله الغذامي**" رائد النقد الثقافي في الوطن العربي، حيث دعا إلى ضرورة مواكبة عصر النّهضة والاستفادة من التغيّرات الحاصلة في المنجز النقدي الغربي وما نادوا به من الثورة على القديم، وقد اجتهد الغذامي في "مرحلة الماجستير لموضوع تحت عنوان "نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي (دراسة في المفهوم والمصطلح والمرجعيات)، حيث دعا بهذا العمل إلى النقد الثقافي وناقشه من زوايا مختلفة"[2]، ولتقديم النقد الثقافي كمشروع نقدي إلى القارئ العربي يعرض الغذامي ما يسميه (ذاكرة المصطلح) والتي تتشكّل من المرجعيات التالية: الدّراسات الثّقافية، نقد الثّقافة، الرواية التكنولوجية، النقد الثقافي، النقد المؤسساتي، التّعددية الثقافية وما بعد الحداثة، الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة، النقد المدني).[3]

وقد لاقت دعوة الغذامي آراء متنوعة اتّسمت بين الرفض والقبول نذكر منها:

[1] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص 68.

[2] – ينظر: طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر، ص85.

[3] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص 83.

1- الغذامي والممارسة النقدية والثقافية صدر عام 2004، أنجزه جملة من الباحثين وتمّ التّركيز فيه على مشروع الغذامي في النقد الثقافي وجاء الكتاب في صيغة احتفائية بهذا الطرح الجديد.

2- دراسة النّاقد المغربي سعيد علوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفية: صدر عام 2010 وهي مراجعة صارمة لطرح عبد الله الغذامي، فيها هجوم نقدي عنيف اتجاهه.

3- دراسة الباحث الأردني هيثم أحمد عزام: النقد الثقافي التي صدرت عام 2014، الأردن.

4- دراسة الباحث طارق بوحالة من الجزائر، النقد الثقافي بين القبول والرفض، الغذامي نموذجا، صدرت عام 2015، تونس.

5- دراسة الباحث والنّاقد المغربي عبد الرزاق المصباحي: النّقد الّثقافي من النّسق الثّقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص 20.[1]

وبرز النّقد الثّقافي في الوطن العربي بشكل فعلي على يد مجموعة من النّقاد البارزين في السّاحة النّقدية والمتطلعين على منجزات الآخر الغربي والانفتاح على المتغيّرات الفكرية الحديثة التي طرأت على سيرورة النقّد واستحداث آلياته الإجرائية، وببروز الثورة التكنولوجية وتداعياتها والتّمازج الثقافي والأيديولوجي أصبح من ضروريات العصرنة أن نتماشى مع متطلبات العصر الحديث ومواكبة عجلة التقدّم.

ويطلق "عبد العزير حمودة" واصفاً مرحلة "النّقد الثّقافي"، وصفيّ ما بعد التّفكيك، وما بعد الحداثة، وسرعان ما يتجاوز التّسمية الأولى، محتفظاً بالثّانية، فهو

[1] – طارق بوحالة، أسس النّقد الثّقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 86.

يختار هذه التّسمية معبراً عن مرحلة تجاوزت مرحلة الأولى، فمن الصعوبة ضبط مراحل النّقد ما التفكيك أو الفصل بينها، لأنّها كلها مرتبطة بين بعضها البعض".[1]

وقد طرح "**عبد العزيز حمودة**" قضايا حول النّقد الثّقافي لعل أهمها مقولة "العودة إلى النّص، ربطه بيم مقولات الدّراسات الثّقافية والتاريخانية الجديدة والمادية الثّقافية والنّقد النّسوي مع هذه المقولة، فهو يعتقد أنّ الاتّجاهات النّقدية الجديدة التي سميت ما بعد حداثية تشترك في شيء واضح وهو العودة إلى النّص الاتّجاهات تتفق حول بعض المبادئ العامة، والعودة إلى النّص أحد هذه المبادئ العامة".[2]

في حين نجد كذلك النّاقد العربي المعروف ثقافياً وفكرياً في السّاحة النقدية العربية والعالمية "**إدوارد سعيد**" المشارك الفعلي في وضع لبنات النّقد الجديد، و "يُعدّ من أوائل من صاغوا لبنات نظرية ما بعد الاستعمار في كتابه (الاستشراف)، حيث حاول أن يتأمل هذه النّظرية ويراجعها من جديد وأن يدخل عليها جملة من التّعديلات ظهرت فيما بعد في كتاباته اللاحقة مثل كتاب الثقافة والإمبريالية، وصورة المثقف، وتأملات حول المنفى، وكل ذلك شكّل نظرية ما بعد الاستعمار".[3]

ويعتبر "**ادوارد سعيد**" من الذين ساهموا في التّشكيل الفكري وتوعية العقل العربي للعصرنة والتّحضر بدل الركود والاستمرارية في تتبّع ذهنيات السّلف، وضرورة التفتّح على الآخر وما آلت إليه من تطوّرات على جميع الأصعدة، ممّا أحدثت زعزعة في سيرورة النّظام العام للعالم ككل، وعليه فالنقد الثقافي يعدّ من بين الإنجازات الحديثة من هذه الثورة، وغايته حسب "ادوارد سعيد" تتمثّل في "الكشف

[1] – ينظر: طارق بوحالة، أسس النّقد الثّقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 96.

[2] – المرجع نفسه، ص 97.

[3] – أحمد انيس الحسون، نظريات النقد الثّقافي (التأصيل المنهجي والإجراء التّطبيقي عند عبد الله الغذامي)، ط1، دار الأيام للنشر والتّوزيع عمان، الأردن، 2020، ص 105.

عن الأنظمة الذّاتية لهذه العلامة في إطار مناهج التّحليل المعرفية، وتأويل النُّصوص، والخلفية التّاريخية، والموقف الثّقافي".[1]

كما يؤكد "**سعيد**" على ضرورة "تفكيك النّص الكولونيالي، وينبني توجهه النقدي على حتمية أنّ النّص ليس بريئا، ويخفي في ثناياه متوسّلا بجمالياته البلاغية أيديولوجيات منافضة لخصوصيته"[2].

فالثقافة الغربية التي تغذّى منها "**ادوارد سعيد**" وانفتاحه على منجزات الغرب الحديثة، أثمرت بشكل إيجابي في تحرير الفكر العربي وأخرجته من دائرة التّكرار والرّضوخ للمناهج الأدبية والطّاعة لها التي تبحث في الجماليات الفنيّة، إلى التّطلع إلى ما هو أهم وأبلغ في تنمية ثقافة المجتمعات وتنميتها ورفع أطم التّطور والسّرعة في الوصول إلى زمن العصرنة والحداثة الذي وصلنا متأخراً على غرار الدّول الغربية، فهذا التّزاوج بين الثّقافة الغربية والثّقافة العربية ولّد لنا جوّاً من استقطاب واستقبال مناهج جديدة وفعالة في مجال النقد، والمُسمّى "**بالنقد الثقافي**".

[1] – أحمد انيس الحسون، نظريات النقد الثّقافي (التأصيل المنهجي والإجراء التّطبيقي عند عبد الله الغذامي)، ص 108.

[2] – المرجع نفسه، ص 108.

ثانياً–النّسق بوصفه مفهوماً مركزياً في الخطاب النّقدي الثّقافي.

يعدّ النّسق المضمر من أهم المصطلحات الشائعة في النّقد الثّقافي لما له أهمية فاعلة في سلطته المخبوءة داخل الخطاب الأدبي، وقد لاقى هذا الأخير اهتمام الباحثين والدارسين في مجال الأدب والنقد في البحث عن آليات وأدوات إجرائية للكشف عن المتواري خلف الجمالي، " فوجود النّسق المضمر في النّقد الثّقافي يحيل إلى هيمنة التّراكم النّسقي المتخفي والمُتعالي في دلالته، وهي مسار الثّقافة عند الفرد وسط مجتمعه أو قيمة مجتمع في رؤية الفرد، حيث يتم تمرير الخطابات وتمويه أخرى استنطاق حالة شعور عند المتلقي وحسّ ينشطر بين الفهم والتّأثير والطاقة الجمالية التي ينطوي عليها النّسق المضمر".[1]

ويتضح ممّا سبق أنّ "النقد الثقافي يتعامل مع نسق مضمر ما ورائي لا يظهر على سطح النّص أو الخطاب، بينما تهتم الدّراسات الثّقافية بظواهر ثقافية لها حضور في الخطاب أو النّص وفيها نسق ظاهر، ومنها ما ورائية الدّلالة المنسجمة مع السّياق الثّقافي الكامن في الخطاب، وهذا في رأيي أهم فرق بينهما، بمعنى أن الدراسات الثقافية تبحث عن حضور ثقافي في النّص أو الخطاب، وقد تقوضه أو تحلّله أو تصنّفه أو تدعو إلى رفضه في بعده المعرفي أو الثّقافي أو التّاريخي أو السّياسي أو الاجتماعي، أما إذا اختلف البعد الماورائي مع الخطاب بنسقه الثقافي فذلك يعني دخوله في عناية النقد الثقافي".[2]

[1] – لوت زينت، الأيقونوغرافيا (الأنساق الثقافية في رواية امرأة على قيد السّراب للروائي مصطفى بوغازي)، ص 64، 65.

[2] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 40.

أ-مفهوم النّسق الثقافي:

- **لغة:**

جاء في اللّسان: نسق: النّسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا، ويخفف. ابن سيده: نسق الشيء ينسّقه نسقا ونسّقه نظّمه على السّواء، وانتسق هو وتناسق، والاسم النسق، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسّقت. والنحويون يسمّون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئاً بعده جرى مجرى واحداً.

ورُوي عن عمر-رضي الله عنه-أنّه قال: ناسقوا بين الحجّ والعُمرة، قال شمر: معنى ناسقوا تابعوا وواتروا. يقال: ناسق بين الأمرين أي تابع بينهما. وثغر نسق إذا كانت الأسنان مستوية. ونسق الأسنان: انتظامها في النبتة وحسن تركيبها. والنسق: العطف على الأول، والفعل كالفعل. وثغر نسق وخرز نسق أي منتظم، قال أبو زبيد بجيد ريم كريم زانه نسق يكاد يلهبه الياقوت إلهابا[1].

- **اصطلاحا:**

يرى النّاقد الفرنسي "**ميشال فوكو**" **Paul-Michel Foucault** في مفهوم النّسق الثقافي والذي يعتبره (مجموعة من العلاقات التي تثبت حسب "موريس بلانشو" على استبعاد الخارج عن طريق إخفائه وتلوينه وتحويله إلى الداخل، حيث يصبح الداخل انثناء للخارج المفترض).[2]

في حين يخالف "هوس" الرأي بمقولة النّسق إلى طرح بديل عن تسمية النقد الثقافي وهو النّقد النّسقي **Categorical criticism** حيث قول بأن هذا النوع من

[1] – أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغذامي، ص 77.

[2] – المرجع نفسه، ص 137.

النّقد بتعدّدية مفاهيمية واصطلاحاته من مثل: النقد المعرفي، النقد الحضاري، النقد الثقافي، اتجاهاً نقديا فاعلا في اكتناه النّصوص تعميما".[1]

أما من المنظور العربي فمصطلح "نسق" ذو إشكالية تعريفية في الفكر العربي، وقد تعدّدت تعاريفه وتقسيماته، فلدنيا: نسق معرفي، وآخر فلسفي، وآخر ثقافي، وقد استخدم الباحثون في الفكر الفلسفي مصطلح النّسق في إشارة إلى معنى (المذهب)، وتباينت التّعريفات لتوضيح العلاقة أو الاختلاف بين النّسق والمذهب، وقد قدّمت الموسوعة الفلسفية العربية تعريفها للنّسق[2] على أنه (مجموعة نظريات مترابطة متشابكة متكاملة تؤلّف كلاً عضوياً يفسّر بعض أجزائها البعض الآخر).[3] حيث أن تعريف النّسق هو فلسفي في الأصل، وقد نشأت تصوراته الأولى عند "**أفلاطون**" ومن بعده "**أرسطو**"، ويراهم "**نيتشه**" قد ابتكروا في الواقع الأنساق الكبرى للتفكير الفلسفي"[4].

والمتتبّع لإنجازات الدكتور "**يوسف عليمات**" يلاحظ تمكّنه من وضع عدّة مصطلحات وتسميات ضمّنها في مفهوم النّسق الثّقافي " الذي يعبر عنه بمفاهيم أخرى مثل (نسق الضّد) أو (نسق الصراع) والتي بدورها تتعالق مع مفاهيم: النّسق الكلّي، النّسق الذّاتي، النّسق الجمعي، حركية النّسق الكلّي، النسق الناقد، النسق

[1] – أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغذامي، ص 138.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

[3] – الموسوعة الفلسفية العربية، مفهوم الإنماء العربي، 1986، مج1، ص 812–813، نقلا عن: أحمد أنيس حسون، نظريات النقد الثقافي، المرجع السابق، ص 78.

[4] – نيتشه فريدريك–الفلسفة في العصر المأساوي والإغريقي، ترجمة سهيل القش، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع–بيروت، 1983، ص 41، نقلا عن: أحمد أنيس حسون، نظريات النقد الثقافي، المرجع السابق، ص 78.

المضاد، النّسق الأنثوي، النّسق الصعلوكي، النسق المضيء، والنّسق المظلم وغيرها".[1]

ويعرف "**عبد الله الغذامي**" النسق المضمر باعتباره أحد ركائز النقد الثقافي بقوله (يأتي مفهوم النّسق المضمر في النقد الثقافي بوصفه مفهوماً مركزياً والمقصود هنا أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة، وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية، أي الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئاً آخر غير الجمالية"[2].

وفي مشروعه النّقدي يشرح "**الغذامي**" ما تحتوي عليه النّصوص والخطابات الأدبية والشعرية العربية بالأخص من قيّم نسقية مضمرة حيث يقول: "أن في الخطاب الأدبي والشّعري تحديداً قيماً نسقية مضمرة، تتسبّب في التّأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلّت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائماً، ظلّ هذا النّسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسّله بالجمال الأدبي، أو عيوب بالجمالي ولم ينشغل بالأنساق المضمرة"[3].

وللأهمية التي حُظي بها النّسق ومركزيته البارزة في النّقد الثّقافي، يذكر "**الغذامي**" لنا في كتابة (النقد الثقافي) في فصل (مفهوم النّسق الثقافي)، أنّ "النّسق مرادف" البنية أو النّظام، حيث يرى "**دي سوسير**"، لكن الغذامي لا يقصد هذه الدّلالة لا يعترض عنها، إلا أن النّسق يكتسب عنده قيماً وسمات اصطلاحية خاصة"، أي ما يناسب مشروعه النقدي و"يتخذ النّسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، وشرط الوظيفة النّسقية عند الغذامي وجود نسقان في نص واحد

[1] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 137.

[2] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2004، ص 30.

[3] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 31.

متعارضان أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر"[1].

وفي المفهوم المركزي في مشروعه النّقدي، ومن ثمّ فإنه يكتسب عندنا قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة، حدّدها فيما يلي:

1- يتحدّد النّسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النّسقية لا تحدث إلا في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد أو فيما هو حكم النص الواحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا وجماهيرياً.

2- يقتضي إجرائياً أن نقرأ النّصوص والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية والنص هنا ليس فحسب نصّاً أدبياً وجمالياً، ولكنه أيضا حادثة ثقافية.

3- النّسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب مؤلفتها الثقافة ومستهلكوها جماهير اللغة من كُتاب وقُراء يتساوى في ذلك الصغير والكبير والنّساء مع الرّجال والمُهمش مع المسوّد.

4- النّسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة.

5- والأنساق الثّقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجاً ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النّسقي المضمر الذي لابد من كشفه والتّحرك

[1] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 77.

نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النّسقية، وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو في الحكايات والأمثال.

6- هناك نوعان من الجبروت الرمزي ذي طبيعة مجازية كلية/ جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي)، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم (الجبروت الرمزي) بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة وهو المكوّن الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.

7- أشار الغذامي إلى احتراز اصطلاحي حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، إذ أنه لا يعني (النص) بمعناه الأول، وإنما المقصود هو(الخطاب) أي نظام التّعبير والإفصاح.[1]

في حين يُعرّف "**عزالدّين مناصرة**" ويُقدّم رؤيته لمفهوم النّسق حيث يرى أنه "النّظام التقني الذي يميّز البنيات المُتشابكة في النّص، وهو متعدّد ومتنوع، وقد يكرر وهو عالمي ودال على مستويات البنية، وهو شكلي ونمطي تقليدي ومبتكر، بينما تركز البنية على الدّلالة رغم تعبئتها الشّكلية، وبين البنية والنّسق علاقة جدلية...فالبنية هي التي تكشف النّسق، كما أنّ النّسق هو الذي يُكوّن البنية"[2].

والنّسق يعني بشكل مجمل الموقف الفكري إزاء العالم، موقف متشكّل من بنيات ثقافية واجتماعية وسياسية وغير ذلك، فهو الكلّ المنظم لعلاقة أجزائه بعضها ببعض، ويعمل من خلال إيمانه بفروض أو مسلمات يسعى الفرد إلى تبنيها وتسويغها وإثباتها حسب مرجعيته الاجتماعية، أو الدينية الثقافية فنرى مثلا: النّسق الديني، النّسق الاجتماعي، والنّسق الثّقافي، وغير ذلك من أنساق ذات آراء ونظريات تشكل وحدة عضوية فيما بينها على شكل ترابط وتفاعل وتمايز تخصّ

[1] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 77،80.

[2] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 122.

العلاقات والمعارف والفنون والعادات والثّقافات والأخلاق والقانون والمقدّسات وأنماط الحياة والمعاش الحياتي على كافة الأصعدة قديماً وحديثاً، فهو كل تلك المُكتسبات لمجتمع أو جماعة أو فرد ولكنه يأخذ المعنى الجمعي أكثر منه فرديا، فالنّسق كل جماعي تكوّن لمجتمع ثقافي ما"[1].

وهنا نورد تعريفاً آخراً للنّسق الثّقافي على أنّه "البنية الذّهنية التي تؤثر في بناء النّصوص وتلقيها، تلك البنية تتكوّن من تفاعل مجموع عناصر الثّقافة المعنوية والمادية التي تكتسب قوتها وضعفها من مراكز السّلطة بعمومها، ويمكن تلمسها في تشكيل الخطابات الإبداعية وغير الإبداعية إمّا عبر مستويات ظاهرة أو مضمرة".[2]

وعليه فالنّسق المضمر ليس له مفهوما محدّداً اتّفق عليه نقاد النّقد الثقافي، فقد كانت تعريفاتهم على حسب رؤية كل واحد نحوه، إلاّ إنّه لا يختلف اثنان على أن النّسق هو ما يربط العلاقات والأفكار داخل النّص الواحد ظاهراً كان أو مضمراً، فحركة الفكر المُعاصر ونتاجها المُتعدّد للمصطلحات والألفاظ العائد للمرجعيات التّاريخية والمعارف المتنوّعة والمتولّدة باستمرار لمفاهيم ومدلولات ومضامين على مرّ التّاريخ، فثورة الانفجار المعرفي هي السبب المباشر في عدم ضبط التّعاريف المصطلحية للألفاظ النّقدية.

ب-وظيفة النّسق الثّقافي:

تأتي وظيفة النّقد الثّقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثّقافي وليست في نقد الثّقافة هكذا بإطلاق، أو بمجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أنّ لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك أي الاستقبال

[1] – أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي، ص 78،79.

[2] – أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثّقافية في تشكيل صورة المرأة في الرّواية النسائية السّعودية، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2014، ص 34.

الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، ممّا يجعله مستهلكاً عموميا، في حين أنه يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود[1].

وإذا ما لاحظنا المنجز النقدي عند "**يوسف عليمات**" فإننا نلاحظ عنده كثرة المصطلحات النّقدية في مفهوم النّسق الثّقافي، " إذ نجده يؤطر طرحه النقدي إذ لم يغب عن عناوين أعماله مثل: كتاب النّسق الثقافي، والنقد النسقي، فعند تتبّع هاتين الدّراستين ضمّنها مجموعة من التّسميات في مفهوم (النّسق الّثقافي) الذي يعبر عنه بمفاهيم أخرى مثل: نسق الضد، أو نسق الصراع، والتي تتعالق مع مفاهيم: النّسق الكلي، النّسق الذّاتي، و النسق الجمعي، وحركية النّسق الكلي، والنسق النقد، والنسق المضاد، والنسق الأنثوي، والنّسق الصعلوكي، والنسق المضيء والنسق المظلم".[2]

ويرنو "**يوسف عليمات**" إلى_تبيين وظيفة النّسق الأساسية من خلال قوله: "ويمارس النّسق فاعليته في بنية النّص الشعري بوصفه نظاماً علائقيا فوقياً متعالياً، محملاً بمرجعيات ثقافية وإيديولوجية وأطر معرفية جمعية"[3].

ويشير الغذامي إلى أنّ نسق (الشخصية العربية) يعتبر من أهم وأخطر الأنساق في ثقافتنا العربية وأن هذا النّسق قد "طبع ذاتنا الثّقافية والإنسانية عيوب نسقية فادحة مازلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ...ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عواتقنا الحضارية"[4].

---

[1] – أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثّقافية في تشكيل صورة المرأة في الرّواية النسائية السّعودية، ص 81.

[2] – طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النقد العربي المعاصر، ص 137.

[3] – المرجع نفسه، ص 138.

[4] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 87.

ج-تأويل النّسق الثّقافي:

لمّا كان النّسق الثّقافي نظاماً ثقافياً يتضمن مجموعة من الخلفيات والمرجعيات ثقافية والإيديولوجية، فإن ذلك يصعب عملية الكشف عنه دون وجود آلية قرائية تساهم في اكتساب الناقد الثّقافي للكفاءة المنهجية التي تسهل عليه عملية كشف المُضمرات النّسقية، ولهذا يشترط على قارئ الأنساق الثقافية أن يكون صاحب كفاءة معرفية ونقدية كشرط أساسي في عملية التأويل الثقافي، حيث يعدّ الشرط الثقافي هاماً، ويدعم رأيه بقوله: "نظراً لصعوبة الإمساك بجدليات الأنساق الثقافية في البنى النّصية من قبل المؤول، فإن مرحلة تمثل هذه الأنساق قبل النزوع إلى الفعل التأويلي تصبح معقدة، إذا أنها تركز على فاعلية الذّات بإقامتها حواراً داخليا مع أبنية النص وقراءته، ولا يكفي لمثل هذه المهمة الصعبة الفهم الاولي والتفسير الظاهري لمجموع تلك الأبنية من أجل هذا لابد من مرحلة تمتزج فيها الذات بكل حيثيات النص الداخلية، وأبعادها الممكنة".[1]

د-شروط النّسق المضمر:

1- وجود نسقيْن يحدثان معاً وفي آن واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد.

2- يكون أحدهما مضمراً والآخر علنياً، ويكون المضمر نقيضا وناسخا للمعلن، ولو حدث وصار غير متناقض للعلني فسيخرج النص عن مجال النّقد الثقافي بما أنه ليس لدينا نسق مضمر مناقض للعلني، وذلك لأن مجال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة (الناسخة) للعلني.

3- لابد أن يكون النص موضوع الفحص نصاَ جمالياَ، لأننا ندعي أن الثقافة تتوسّل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 140.

4- لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي والنخبوية هنا غير ذات مدلول، لأن النّخبوي معزول وغير مؤثر تأثيراً جمعياً، ولا يكون النخبوي مستمرا بل هو ظرفي، ونحن هنا لن نكون ناقدين للخطاب فحسب، بل نقف على آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري، ونكشف حركة النّسق وتغلغله في خلايا الفعل الثقافي"[1].

ثالثاً-من نقد النّصوص إلى مساءلة الأنساق:

ممّا لا شكّ فيه أن لبداية كل منهج نقدي جديد أدواته وآلياته الإجرائية لقراءة النّصوص، فقد كان لزاماً على أعلام النقد الثقافي باعتباره حدثاً نقدياً جديداً من أحداث ما بعد الحداثة أن يعدّوا له آليات حفر حديثة تُساير الوضع الجديد، ويعدّ **الغذامي** "أول من تبنّى مشروع النّقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه آلية جديدة في قراءة النّصوص"[2] إذ يقول:" إنّ النقد الأدبي ممّا نعهده بمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حدّ النّضج أو سن اليأس، حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلّبات المتغيّر المعرفي والثّقافي الضّخم الذي نشهده الآن عالمياً وعربياً بما أنّنا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته"[3] فلا نستطيع أن ننكر مجهود الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي يعتبر "محاولة صريحة لتبنّي فرضيات النقد الثقافي، الذي يتوخى تفكيك ما يعتبره خللا يسرّب إلى الجمالي واندسّ داخله معتبراً أنّ الكثير ممّا نظنّه حداثياً في منظومتنا الثقافية لا يعدو أن يكون رجعيا ومتزمتا، بل مسؤولا عن الكثير من العوائق التي تحول دون انطلاقتنا الفكرية والاجتماعية التي نتطلع إليها...

---

[1] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 32،33.

[2] – يوسف محمود عليمات، النّقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، ط1، الأهلية للنشر والتّوزيع، المملكة العربية الأردنية، عمان، 2015، ص22.

[3] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص 12.

معتبرا في هذا المستوى أن النقد العربي أخلص لزمن طويل للمعايير التي تحددها المؤسسة في نظرتها لما هو جمالي وأدبي قد أغفل جوانب متعددة ذات صلة بالرؤى الثقافية الكامنة خلف هذا الجمالي والمستترة وراء بلاغته ومجازاته"[1]

وقد قام **الغذامي** بنقلة نوعية على المستوى الإجرائي في المنجز النقدي الثقافي، وغيّر في المصطلحات والنّقدية وآليات التّحليل، وهذا ما لاحظناه من خلال ما قدمه في مشروعه الجديد وهي رؤية توصّل إليها" من خلال بحثه عن الأنساق لكشف العيوب النّسقية في (الخطاب) والكامنة خلف الشخصيات العربية من الجاهلية إلى اليوم، وهذه الأنساق –كما يرى الغذامي–مخبوءة وراء عباءة الجمالي، أو أنّها مغطاة بأغطية سميكة وجماليّة يحتمي خلفها النّسق المضاد عبر حيل ثقافية يصبح من العسير كشفها ويتطلّب أدوات إجرائية واعية وعميقة، وهذا ما أطلق عليه بالعمى الثقافي"[2].

وعلى الرغم من أن الغذامي أعلن موت النقد الأدبي، بيد أنه استعار بعض المصطلحات من النقد الأدبي وحوّرها لتكون صالحة للتّوظيف في مجال النّقد الثقافي إذ يقول: "إن النقد الثقافي لن يكون إلغاءاً منهجياً للنقد الأدبي، بل إنّه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي"[3].

فعدم إهمال آليات النقد الأدبي من قبل النُقاد يقضي منهم التعديل في أدوات الحفر والنبش ولذلك سعى الغذامي من خلال مشروعه النّقدي الجديد إلى وضع جهازاً مفاهمياً للنقد الثقافي قصد البحث عن المضمر النّسقي ألا هو:

---

[1] – سعيدة تومي وآخرون، النقد الثقافي قضايا ورؤى، دراسات أكاديمية علمية محكمة، ط1، منشورات ألفا، قسنطينة، الجزائر، 2020، ص 141.

[2] – سمير خليل، النقد الثقافي من النّص إلى الخطاب، ط1، دار الجوهري، بيروت، لبنان، 2012، ص55.

[3] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص03.

أ-النقلة الاصطلاحية:

وتعني في مشروع "عبد الله الغذامي" هو (توظيف الأداة النّقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/الجمالي، توظيفها توظيفاً جديداً لتكون أداة في النّقد الثّقافي مع التّركيز الشّديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعياً يمسُّ الموضوع والأداة معاً، ومن ثمّ يمسّ آليات التّأويل وطرائق اختيار المادة المدروسة، بدءاً من أساليب التّصنيف ذاتها والتّعرف على النّصوص والعيّنات التي كان يتحكّم بها الشّرط الأدبي بمعناه المؤسّساتي"[1].

1-العنصر السابع:

ونقصد به العنصر الإضافي إلى عناصر الرسالة الستّة، وكما هو معلوم فإنّ "**رومان ياكبسون Roman Jakobson**" استعار نموذج الاتصال الإعلامي كي يفسّر عبره وظائف اللغة، والعناصر الستة هي: المرسل والمرسل إليه، ثم أداة الاتصال والسّياق والشفرة، ولا يتم اتصال إلا بتمام هذه العناصر، وللغة ستّ وظائف تبعاً للتّركيز على أي من هذه العناصر على أن تركيز الرّسالة على نفسها هو ما يحقّق أدبية النّص، أو (شاعريته)، وهذا أمر مفروغ منه في مجال الدرس النقدي الأدبي، ولقد قدّم هذا النموذج كما عرضه ياكبسون خدمة جليلة للدّرس الأدبي، غير أن ما نجده ضرورياً في مبحث النقد الثقافي هو إضافة عنصر سابع هو ما سميناه بالعنصر النّسقي، ولهذا العنصر وظيفة لا توفرها أي من العناصر أي من العناصر الستّة الأصلية، إذ به نكشف البعد النّسقي في الخطاب وفي الرسالة اللّغوية وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتّصورات نعتمد عليها في

[1] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص63.

بناء التّصور النّظري والمنهجي لمشروع النقد الثقافي.[1] وهذا ما سيتّم توضيحه في الشكل الآتي[2]:

سياق(مرجعية)

مرسل (انفعالية) ⟵ رسالة شعرية ⟵ مرسل إلية (إفهاميه)

اتّصال (انتباهيه)

شفرة (ميتاليسانيّة)

العنصر النّسقي

(الوظيفة النّسقية)

وعليه فالغذامي يقرّ بفاعلية أدوات النّقد الأدبي وصلاحيته في النّقد الثقافي وبدوره الفعال في حفر النّصوص وكشف المطمور داخله ما أنساق ثقافية ثاويه داخله.

2--الدّلالة النّسقية:

اعتمد النّقد الأدبي على نوعين من الدّلالة، دلالة صريحة ودلالة ضمنية، في حين نجد "**الغذامي**" في مشروعه للنقد الثقافي يقترح نوعا ثالثا من أنواع الدّلالة، ويتعلق الأمر بالدّلالة النّسقية التي "ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلاً"[3].

إنّ الدّلالة النّسقية بهذا التّحديد تعتبر دلالة غير ملحوظة توجد في حالة كمون بين ثنايا الخطاب الأدبي ولا يمكن للنّقد الادبي اكتشافها لأنه ينشغل بالبحث في

[1] – عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص26.

[2] – عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص66.

[3] – عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص72.

الجمالي، وهو ما يحول بينه وبين الوصول إلى المضمرات النّسقية التي تتحكّم فينا وفي خطاباتنا[1]

3--المجاز أو المجاز الكلّي: يعتمد النّص الأدبي في بنائه على الدّلالة البلاغية، بيد أن **الغذامي** أكّد على قوة الدّلالة الثّقافية على البلاغية على اعتبار أنّ "هناك انماطاً سلوكية ثقافية تتحرّك وتتفاعل، وعبر هذا التحرّك والتّفال تتخلّق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثمّ يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويعمل به، وهنا يولد التّعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثّقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي"[2].

4--التّورية الثّقافية: يقوم مفهوم التورية في البلاغة على "الازدواج الدّلالي بين دلالة صريحة وأخرى ضمنية، هذا الازدواج هو ما جعل الغذامي يؤسس ليصوّره عن حركة الأنساق الثّقافية في دلالاتها المعلنة والمضمرة"[3] إذ يقول: "وفي مصطلح التّورية نجد الأزواج الأساسي حول بعدين دلاليْن أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جداً للنّقد الثّقافي، غير أن الخلل يأتي من أن المفهوم التّقليدي للتّورية يشير صراحة إلى أن المقصود هو المعنى البعيد، وهو بهذا يخضع العملية للقصد أي للوعي ويحوّلها بالتّالي إلى لعبة جمالية".[4]

5--الجملة النّوعية (الجملة الثّقافية): من ناحية الجمل التي عودنا عليها النّقد الأدبي نوعين: الجملة النّحوية والجملة الأدبية، فمشروع **الغذامي** يقترح

---

[1] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص91.

[2] – عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص67.

[3] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص90.

[4] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص70.

نوعاً ثالثاً من الجمل يسميها بـ (الجملة الثقافية)، وبهذا يصبح تصنيف الغذامي للجملة تصنيفاً ثلاثيا قائماً على الشّكل التّالي:

- الجملة النّحوية المرتبطة بالدلالة الصّريحة.
- الجملة الأدبية ذات القيّم البلاغية والجمالية المعروفة.
- الجملة الثّقافية المتولّدة عن الفعل النّسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النّسقية في اللغة.[1]

6--المؤلف المزدوج:

يؤكد **عبد الله الغذامي** أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك من خطابات مؤلفيْن اثنيْن:

- المؤلف المعهود كالمؤلف الضمني والنّموذجي والفعلي.
- المؤلف غير المعهود وهو الثقافة ذاتها أو ما يسميه الغذامي بالمؤلف المضمر وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنّما هو نوع من المؤلف النّسقي كما هو الشأن في حركة النّسق ومفعوله المضمر.

إنّ المؤلف المضمر بهذا التّحديد ليس شيئا آخر غير الثّقافة ذاتها ببعدها الأنثربولوجي، ذلك أن وعيه يصبح أوسع وأشمل من وعي كل من المؤلف الفعلي وكذا وعي الرعية الثقافية وهي فئة القراء.[2]

ب-النقلة في المفهوم (النّسق الثّقافي): وقد تمّ توضيحه في مفهوم النّسق الثّقافي.

ج-النّقلة في الوظيفة:

يؤكد الغذامي أن وظيفة النقد الثقافي" تأتي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثّقافي وليست في نقد الثّقافة هكذا بإطلاق أو مجرّد دراستها ورصد تجلياتها

[1] – ا عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص74.

[2] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص92.

وظواهرها".[1] فمهمة النقد الثقافي لا تقتصر على دراسة النّصوص دراسة جمالية، بل هي تتطلّع إلى كشف الأنساق الثقافية المخبوءة خلف عباءة الجمالي، وبذلك يصبح " فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللغة وحقول(الألسنية) معني بنقد الأنساق التي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه".[2]

ح-النقلة في التّطبيق (أنواع الأنساق):

إن المقصود بالنقلة في التّطبيق هي تلك التّغيرات التي تطرأ على النتائج التي يتم التّوصل إليها بعد اعتماد النّقد الثّقافي كآلية لتشريح النّصوص حيث يتم تكسير وتجاوز مجموعة من العيوب الثقافية التي تختفي وراء الجمالي في النص الأدبي، وقد مثّل الغذامي لهذا بـــ (الشّخصية الشعرية) التي ظلّ الإنسان العربي يتباهى بها وينتسب إليها بحق وصدق، لكن بعد كشف الأنساق المضمرة وراء هذه الشخصية الشّعرية[3] تبيّن "أنها طبعت ذاتنا الثّقافية والإنسانية بعيوب نسقية فادحة مازلنا ننتجها ونعيد إنتاجها ونتحرّك حسب شرطها ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية"[4].

هذه هي العناصر الأساسية التي وضعها الناقد العربي **عبد الله الغذامي** في مشروعه للنقد الثقافي وتقديمه لمجموعة من المفاهيم القواعد الأساسية التي تسلّح بها.

ونستخلص ممّا سبق أن النّقد الثقافي لا يمكنه الاستغناء عن آليات النقد الأدبي للعلاقة الكبيرة التي تربطهما ببعضهما البعض، وهذا ما أكّده "**فنست ليتش**" **Leitch.Vincent.B** عند تناوله لطبيعة العلاقة بين النّقد الثقافي والنّقد الأدبي على "أنّ هذيْن النّقدين مختلفان على الرغم من وجود بعض نقاط الالتقاء والاهتمامات

---

[1] – عبد الله الغذامي، النّقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص81.

[2] – المرجع نفسه، ص74.

[3] – عبد الرحمن النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص93.

[4] – عبد الله الغذامي، النّقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص87.

المشتركة بينهما، في حين يرفض الفصل بين النقد الأدبي والنّقد الثّقافي ليُؤكّد أنّ اختصاصي الأدب يمكن أن يمارسوا النّقد الثّقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية"[1]، حيث وضع بين أيديهم معالم النّقد الذي يدعو إليه والذي هو كالآتي:

1- عدم اقتصار النّقد على الأدب المعتمد، أي المُتعارف من شعر ونثر.

2- أن يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي، بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النّقدية التّقليدية.

3- أن يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتضح عند دريدا وفوكو.[2]

[1] – شكري عزيز الماضي، العلاقة بين النّقد الأدبي والنقد الثقافي، ط1، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 2009، ص99.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني

تمظهر النّسق المضمر على مستوى العتبات النّصية .

أولاً: التّمرد ودلالاته الثّقافية في عتبة العنوان في رواية "فوضى الحواس".

ثانياً: الجسد بين القوّة والإثبات في عتبة الحطاب التّقديمي في رواية "ذاكرة الجسد".

ثالثاً: الذّاكرة والتّاريخ في عتبة الإهداء في رواية "فوضى الحواس".

توطئة:

لكل بناء مدخل ولكل باب عتبة ولكل عتبة هيئة، وبما أنّ عتبات النّص أو النّص الموازي **Paratexte** همسات البداية لكل عمل أدبي، فقد أُعتبرت من أهم القضايا التي يطرحها الوعي النّقدي الجديد نظراً لفاعليتها وقيمتها المعرفية وأهميتها في إضاءة النّص وكشف خباياه، فقد أضحت هذه العملية سواء في المنجز النّقدي الغربي أو العربي حقلاً معرفياً قائماً بذاته.

فلقد كان للغرب الفضل والسّبق في طرح موضوع العتبات طرحاً عقلانياً وتنظيمه نظرياً وإجرائياً، وكانت الانطلاقة الفعلية والمُمنهجة مع النّاقد الغربي "**جيرار جينيت**" **Gérard Genette** فـي كتابه "**عتبات Suiel**" الصّادر عام 1987م، والذّي عرفها على أنّها " نمط من أنماط المتعاليات النّصية والشّعرية عامة يتشكّل من رابطة هي عموماً أقل ظهوراً وأكثر بعداً عن المجموع الذي يشكّله عمل أدبي"[1].

فهو يُعتبر من الأوائل الذين أثاروا ظاهرة العتبات من خلال كتابه الذي أصدره **(عتبات)** والذي أصبح "محطةً رئيسيةً لكل عمل يسعى إلى فكّ شفرات خطاب **(عتبات النّص)**، والذي ضمّ بين دفيْه الكثير من أشكال هذه النّصوص: بيانات النّشر، العناوين، الإهداءات، التّوقيعات، المقدمات، الملاحظات وغيرها".[2]

فالنّصوص الموازية تعتبر بمثابة جسر للدخول إلى المعمار النّصي، فهي تشكل نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقلّ أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يؤدي دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها[3].

---

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص44.

[2] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تقديم: إدريس نقوري، افريقيا، المغرب، 2000، ص23.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

في حين تُقرُّ "**باسمة درمش**" على أنّ العتبات النّصية "تأخذ المُتلقي وتقوده إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النّص، وسينتج عن هذا التّفاعل معها امتلاك الرّغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين ثنايا النص نفسه"[1]، فأصبح يُنظر في خطاب العتبات من منظور جمالي لا مجرد محطة عابرة أحادية المظهر وبسيطة التّكوين، أي أصبحت اليوم ظواهر نصيّة معقدة وملغمة لا تفضح عند كل مدلولاتها ولا تعرف ما هي حاملة له، فهي في بعض الأحيان تُلمّح ولا تُصرّح، فمدلولها كامن في منطق تكوينها بما توحي به من معاني ودلالات كامنة.

وباعتبارها من مستجدّات النقد الحديث والمعاصر، فقد لقيتْ اهتماماً بالغاً في الدّراسات الّنقدية الحديثة بوصفها من المفاهيم النّقدية في الدرس النّقدي العربي المعاصر، فضلاً عن الرغبة لدى النُقاد في التّفاعل مع مستجدات النّظريات النّقدية الحديثة، والاستفادة من منجز النّقد الغربي الذي اهتم بالعتبات النّصية ضمن الدّراسات المُوسّعة لمفهوم النّص في النّقد الغربي، فظهر "مصطلح **(المتعاليات النّصية) Transtextualite** الذي يضمُّ بدوره مصطلح **(الموازي النّصي) Paratexte** الذي ترجم إلى العتبات النّصية، إذ نبه "**جينيت**" إلى قدرة النّص على إقامة علاقات مع النّصوص المحيطة به أو النّصوص المُتعالية.

[1] – عزوز علي إسماعيل، عتبات النصية في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013، ص41.

وتماشياً مع ما تمّ ذكره، فإنّنا ارتأينا في دراستنا هذه تسليط الضّوء على العتبات النّصية لثلاثية "**أحلام مستغانمي**"* قبل الولوج إلى فضائها الواسع المُتعدّد الفصول، وما تحمله هذه الأخيرة من مدلولات ثاوية ومعان خفية تستحق أن تُدرس وتُحلل لكشف ما تُضمره من أسرار ومكنونات مقصودة وغير مقصودة، وقد اعتمدنا في نقد هذه العتبات لثلاثية "**أحلام مستغانمي**" **(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)** على آليات النّقد الثّقافي، قصد حفر بنائه اللّغوي المرصّع بالزّخارف اللّفظية والصّور البلاغية لنغوص في أعماقه فنكشف المخبوء خلف عباءة الجمالي ونظهر ما هو مُندس فيها من أنساق مُضمرة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الدّراسة اقتصرت فقط على بعض عتبات الثّلاثية، وهذا راجع لما تحمله هذه النّصوص الموازية من دلالات مُثقلة وبناء لغوي محكم يحتاج منّا إلى حفر وتنقيب واستنطاق معانيها متوسلين في ذلك على أدوات التّحليل الثّقافي، بغية فضح ما تخبؤه الكاتبة من عيوب خلف الصّورة الجمالية الظاهرة للقارئ، وبيان القضايا التي طرحتها من خلال هذا السّرد، بيد أنّ هذا الأمر لن يتمّ إلا إذا فكّ

* – **أحلام مستغانمي** كاتبة وشاعرة جزائرية، وُلدت في مدينة تونس بتاريخ 13 أفريل 1953م، نشأت في أسرة تتنازعها هواجس الحنين إلى الوطن والخوف عليه، لم تكن طفلة عادية حيث تربّت على ذلك الحلم الذي ينام أهلها عليه ويستيقظون أملاً في جزائر حرّة مستقلةً، كان والدها مُشاركاً في الثّورة الجزائرية وعرف السُّجون الفرنسية، كلّ هذه الظروف المتذبذبة في حياة "أحلام" جعلت منها كتلةً حماسيّةً غيورة عن وطنها وبلدها الأم متأثرة بوطنيّة وشهامة والدها الثّورية، عملت "أحلام في الإذاعة الوطنية ممّا خلق لها شهرة كشاعرة، حصلت عام 1985على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون على يد البروفيسور جاك بيرك، وحقّقت أعمالها نجاحاً جماهرياً واسعاً في العالم العربي، صنّفتها مجلة فوربس الأمريكية في عام 2006الكاتبة العربية الأكثر انتشاراً في العالم العربي، بتجاوز مبيعات كتبها المليوني نسخة، لديها أكثر من 12 مليون متابع على صفحتها في الفيسبوك، مُنحت لقب سفيرة اليونسكو من أجل السّلام عام 2016م، حقّقت ثلاثيتها "ذاكرة الجسد" (1993)، "فوضى الحواس" (1997)، و"عابر سرير" (2003)، نجاحاً كبيراً، وكان لكتابها "نيسان" وقع مدوّ عام 2009، ويزيد تألقها في رواية "الأسود يليق بك" (2012)، وكتابها "عليك اللّهفة" (2015). ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص37–38، موقع أحلام مستغانمي في شبكة المعلومات الدولية ويكيبيديا، https//ar.m.wikipedia.org، وكذا روايتي قنابلهم معنا وقلوبهم علينا، وشهيّاً كفراق.

القارئ النّاقد شفرات هذا الخطاب العتباتي وإظهار قبحيات ما تُضمره من عيوب نسقية متسترة وراء اللّغة الشّاعرية، حتّى نستضيء بها قبل انتقالنا إلى الفضاء الداخلي للرّوايات الثّلاثة.

أولا–التّمرد ودلالاته الثقافية في عتبة العنونة لرواية "فوضى الحواس"*:

حظيت عتبة العنوان باهتمام بالغ من قبل النُقاد الغربيين والعرب في الدّراسات النّقدية الحديثة لما لها من أهمية بالغة لوقوعها على واجهة الكتاب، ودورها في جذب القارئ للنّص من جهة ومساعدته على فهم بنياته ودلالاته الداخلية من جهة أخرى.

وباعتبار العنوان المفتاح الأساسي والمركزي الذي يمكن الولوج به إلى المتون السّردية، فهو "أهم عناصر النّص الموازي التي فعلاقة العنوان بالنّص يمكن رصدها من زوايا متعدّدة في عصور مُتباينة من خلال السّيرورة التّاريخية، وهذا الطرح لا يقول بالانقطاع أو بتجزئة التّاريخ إلى مراحل بقدر ما يدعو إلى إدراك علاقة العنوان ليس بالنّص والقارئ فحسب، بل بالظروف الاجتماعية التي انبثق عنها كذلك"[1].

ويعدّ "**لوي هويك**" **Leo. H.Hoek** أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات **La titrologie**، والذي حدّد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التّحليلية"[2]، حيث تنبثق أهميته بشكل عام من كونه "عنصراً من أهم العناصر المكوّنة للمؤلف الأدبي

* – **فوضى الحواس** للكاتبة الكبيرة والرّوائية "أحلام مستغانمي" عام 1997، حملت هذه الرّواية تناقضات كبيرة، بيد أنّ هذه الفوارق والمتضادات أحدثت جمالية سردية في النّص من خلال الحبكة الفنيّة المتوازنة واللغة الشّعرية المرنة والجذابة، دون أن ننسى الدور الفاعل للروائية في جدّية طرحها خاصة في المجال السّياسي وقضايا الوطن، حتى أنّ لغتها تتّسم بالحدّة حين نكون نقرأ في الجانب الوطني المبثوث في ثنايا الرّواية.

[1] – شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، ط1، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2013، ص13.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت) من النص إلى المناص ، ص66.

ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدّارس، حيث يمكن اعتباره ممثّلا لسلطة النّص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي "إكراها أدبيا"[1].

وقد قام "**لوي هويك**" **Leo. H.Hoek** المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان برصد العنونة رصداً سيميوطيقياً من خلال التّركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها إذ يقول: "بكونه مجموعة من الدّلائل اللّسانية يمكنها أن تثبت في بداية النّص من أجل تعيّنه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود."[2]

أما العنوان وفق "**جيرار جينيت**" **Gérard Genette** في كتابه "**سمة العنوان**" معبراً عنه بـ "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن العنوان في الأدب الغربي قديما "لم يكن يختلف في بنياته ومحددات اشتغاله عن الأدب العربي القديم"[4]، فقد أُهمل العنوان كثيراً من قبل الدّارسين العرب والغرب قديماً، لذلك تجاوزوه كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنّص.

ومع مرور الوقت والتّطور الذي شهدته الكتابة في العصر الحديث وبداية الوعي بالجنس الأدبي، وظهور بعض الأعمال التي توفّرت فيها مجموعة خصائص روائية وتبلور الكتابة الرّوائية "يلاحظ أنّ علاقة العنوان بالنّص لم تعدّ كما هو الشّأن في الكتابة القديمة بقدر ما صارت علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النّص، ومن النّص

---

[1] – المرجع نفسه، ص 13.

[2] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم والناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص226.

[3] – عبد حق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، ص 67.

[4] – يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والحطاب النقدي المعاصر)، ط1، المملكة المغربية، 2008، ص 48.

إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النّص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثّقافي والحضاري العام، ولم يُعدّ العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدّده النّص"[1].

وباعتبار العنوان البوابة الأولى لأي عمل أدبي، فإن الكاتب يحاول جاهد انتقاء مصطلحاته تماشياً وبنائه الداخلي، فهو ذا قيمة بلاغية وجمالية تشوّق القارئ وتجذبه لمواصلة القراءة الماتعة دون نسيان المدلول الذي يرنو من خلاله إعطاء بعض الإيحاءات والإيماءات على ما يحتويه المتن الحكائي، مشوّق في ذلك القارئ للبحث عن المعنى الحقيقي الذي أراد الكاتب ايصاله المخبوء خلف الزّخارف اللّفظية والصّور الاستعارية التي جعلت من الكتابة الرّوائية كتابةً شاعرية، فاعتماد الرّمز والشيفرات تُوقع في ذهن القارئ استفهامات كثيرة تُوجب عليه تفكيكها وتحليلها واستنطاق معانيها متوسلاً بذلك بأدوات النّقد المتعدّدة، وهو كما يقول عنه "**رولان بارث**" **Roland Barthes**الوسيلة الأولى لإثارة شهيّة القراءة"[2]، فبتوظيف الثّيمات الرّمزية الموزّعة بين سطور النّص الروائي وداخل ثناياه تجعل له سمة التميّز والفرادة، بغض النّظر على دورها الفاعل في تُحفيز مكامن الإدراك والفهم لدى المُتلقي.

و لفتح مغاليق هذا العنوان جدير بنا الاستعانة بآليات النّقد الأدبي ودراسته من الجانب الشّكلي وتقويضه حتى نصل إلى ما وراء الجمالي في النّص، فالجانب اللّغوي في عنوان رواية مستغانمي "**فوضى الحواس**" نجده مُؤلف من لفظتين اثنتين، فابتداء العنوان بنكرة معرفة لها دلالة إيحائية وإغرائية تشوش ذهن المتلقي وتحدث فيه الرّغبة في استطلاع مدلولها، ولفت الانتباه هذا لا يقدر على فعله إلا أصحاب الأقلام التي تعكس أعمالهم بمستوى فكري عال، فالتّنكير الذي استهلت به الكاتبة في جزئها الأول من العنوان له تيمة التّرميز والتّشفير، حيث بنت "**مستغانمي**" نصها المختصر(العنوان)

---

[1] -- يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والحطاب النقدي المعاصر)، ص48،49.

[2] – واسيني الأعرج، محي الدّين اللاذقي وآخرون، نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ط1، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص 58، نقلا عن: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو2012، ص58.

المدجّج بالمعاني والمبطّن بالدّلالات العميقة على شكل جملة اسمية تتألف من مبتدأ لخبر محذوف تقديره (هو/هي)، وهذا ما نلحظ حضوره في جل الأعمال الأدبية عالميا وعربياً، والذي أصبح نوعية هذه الحبكة موضة العصر، تطبيعاً وتبعية للآخر، فالتّنكير مع التعريف دائماً توحي بالنقصان وعدم الكمال.

وباعتبار العنوان من أهم عناصر المعمار السّردي، فحياكته يحتاج إلى قوة بناء فعلية ومنسجمة بما يتماشى وأفكار المتن، فهو "الأداة التي يتحقق بها فهم النص وتفسيره"[1]، فالميكانيزما التي اعتمدتها "**مستغانمي**" في وضعها لعنوان روايتها تقتضي من المتلقي تقبله دون تغييّر أو حتى استبدال لمواقعهما، فالنّسيج اللغوي والدّلالي يفرض على المتلقي تقبله وعدم زعزعته، فإن استبدال المواقع التي تأتينا في القوالب الجاهزة تشي بضرورة احترامها ودراستها وفق ما وُضعت عليه، وأي مساس يحدث فوضى في باقي النّصوص الموازية وكذا المتن.

فالعمل الروائي نسيج محكم يعالج فيها موضوعات عصره وخبايا أسراره، أو البحث عن الذّات الشظية وغيرها، وهذا يدخل كله في إطار فلسفة ما بعد الحداثة وانعكاساتها على معالم البناء الأدبي والنّقدي على حدّ سواء.

إنّ اختيار العنوان ليس بالأمر الهيّن، فهو البوابة الأولى الذي به يسرق ذهن القارئ ويقذفه في أحضان النّص فإن لم يحسن الكاتب بناءه فلن يجد عمله أي اهتمام أو قبول من فئة القراء، وقد فلحت "**مستغانمي**" بحنكتها الكتابية الفذّة وقدرتها الفاعلة في بنائها للنّصوص الروائية وتعدّد مشاربها الثّقافية واطلاعها على منجزات الآخر من سرقة عقول وقلوب القراء عربياً وعالمياً من خلال أعمالها المُتنوعة والمُتعددة وبخاصة ثلاثيتها المشهورة **(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)** التي لقيت رواجاً كبيرا في السّاحة الأدبية والنّقدية.

[1] - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، 1997، ص96.

وهذا البناء لم يمكن عبثيا أو عشوائيا، إنّما تمّ وضعه بتفكير مُحكم التّصوير شكلاً ومضموناً، سعياً منها استمالة القارئ ودفعه لغياهب النّص بعد أن أحدثت ثورة فكرية لمست وجدانه للوصول به إلى قراءة ماتعة وفاعلة للمتن، كاشفة للمعنى والمدلول البائن لمجريات الرواية المليء بالقيّم الإنسانية والأيديولوجيات الفكرية المتلبّسة خلف الجمال اللّغوي الذي يكتسي طابع أعمال "**مستغانمي**"، وللغوص في لغتها وسرّ أدائها الشّعري ننطلق من عنوان الرواية متوسلين بآليات التّحليل الثقافي، الذي به نستطيع النّبش عن المسكوت عنه وتعريته والقبض على المعنى في شكله المضمر.

وقبل البدئ في تفكيك بنائه ثقافياً وقبض معانيه، جدير بالباحثة أن تشير إلى الجوّ العام الذي وُلدت فيه الرّواية بما في ذلك زمن كتابة رواية "فوضى الحواس" الذي كان عام 1997، فالسياق الخارجي والظروف المحيطة بالكاتب لها بالغ التأثير على ذاته في إثارة وجدانه للتّعبير وإعادة تّصوير الواقع المحسوس بأشياء تخييّليه من عالمه الخاص، "فثقافة الأديب وموضوعاته معقودة الصلة بحياته ومجتمعه وثقافته، وبالتالي ببيئته وزمنه"[1].

وانبعاثاً عمّا سبق، وبعد التّوسل بآليات النقد الأدبي في تفكيك العنوان لغوياً للوصول إلى النّسق المضمر وتقويض معناه، باعتبار "النقد الثقافي نشاطاً وليس منهجاً قائما بآليات نقدية مخصصة"[2]، وآن على الباحثة إبراز ما يحويه هذا العنوان الشّاعري من أنساق ثقافية ثاوية خلف لغة الكاتبة المُثيرة.

[1] – لطيف زيتوني، الرّواية والقيم، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2018، ص 164.

[2] – أحمد موسى الناصري، الأنساق الثّقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية (1421-1431)، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ص 11.

مفهوم التّمرد:

- **لغة:** لكثرة المعاني اللغوية لهذا المصطلح وتشعبه، فقد ضيقنا الدائرة فقط في تعريفه من ناحية معناه فعل ومصدر.

تمرّد: التّهذيب في الرّباعي، ابن الأعرابي يقال لبُرح الحمام: التّمراد وجمعه التّمارید، وقيل التّمارید محاضين الحمام في برج الحمام، وهي بيوت صغار يبني بعضها بعضا.[1]

وتمرّد (فعل) تمرّد على يتمرد، تمرّداً، فهو مُتمرّداً، والمفعول متمرّد عليه.

تمرّد على أهله: عصاهم وتجاوز طاعتهم.

أما معناه من النّاحية الاسمية فيدلّ على العصيان والسّلطة.

وتمرّد الشّخص على القوم: رفض طاعتهم ولم يقبل نصيحتهم. "قبضت الشّرطة على المُتمرّدين–تمرّد على النّظام.[2]

ومصدر تمرّد، ويعني خروج الشّخص عن القوانين المجتمعية وقوانين النّظام العام، وعدم الاعتراف بحكم أيّ سلطة، وتمرّد الشّخص على القوم أي بمعنى رفض طاعتهم ولم يقبل النّصيحة منهم، وتمرّد الجُند في العسكر على أوامر الضباط أي أعلنوا العصيان والثورة.[3]

- **اصطلاحا:**

يعني العصيان ورفض طاعة الأوامر وعدم تنفيذها، وتعدّ وسيلة للتّعبير عن الغضب المكبوت في نفس الانسان فتجعله يرفض أسلوب حياة معين أو يرفض رأي

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ط2، دار الكتب العلمية، ج3، بيروت، لبنان، 2009، ص122.

[2] – معجم المعاني، .Almaany.com، تمت الزيارة يوم: 08–06–2022، الوقت: 14:00.

[3] – ينظر: معجم المعاني الجامع، .Mawdoo3.com، تمت الزيارة يوم: 08–06–2022، الوقت 15:00.

الآخر، كما ويعتبر البعض التّمرد بمثابة حالة نفسية يضطر من خلالها الفرد أن يخرج عن المألوف.[1]

وبالعودة إلى عنوان رواية "**فوضى الحواس**" نجده مكوّن بنص مختصر يُوحي بوجود اللاّتوازن واضطرابات وحوادث عشوائية هزّت كيان الكاتبة، وجعلتها تنتفض عما يدور حولها من أحوال مُعقّدة متقلبة وخارجة عن المألوف، توحي بوجود أوجاع وآلام مرّت بها، وبما أنّ أحداث ما بعد الحداثة فرضت على الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعي والتّاريخي والسّياسي والثّقافي بالانتقال من عالمهم المحسوس إلى فضاء الخيال والتخيّيل باستبدال الحركية بصمت اللّغة وانزياحاتها، وهذا ما سعت إليه الدّراسات الحديثة إلى تسجيل التّاريخ بقلم كاتب روائي لا مؤرخ، فأصبح للماضي قراءة ثانية ومدوّنة أخرى غير المعهود عليه، فزمن حمل الرّواية ومخاضها ثم ولادتها وإخراجها إلى نور المتلقي بيّنت فيها الكاتبة أوجاع الجزائر وآلامها من ويلات عدم الأمان والاستقرار.

اشتقت الرّوائية لهذا المولود اسم "**فوضى**" اقتبسته من جو مكهرب مليء بالضجيج والاضطرابات والأوجاع لتعكسه على الحواس الخمسة التي هي في الأصل مرتبطة بالبناء البشري والإنساني، فالمتتبع لأحداث ووقائع زمن التسعينيات لا يستبعد تركيبة هذا العنوان الذي يتّسم بدلالة العشوائية والعتمة، فترة حسن من سمّاها بزمن "العشرية السوداء" وما نتج عنها من انقلاب في موازين حياة الجزائريين في مختلف الميادين السّياسية والاجتماعية والاقتصادية والثّقافية.

وتُصّور الروائية ذاك الزّمن المخيف والمرعب، إذ تقول بمرارة:

ألأنّ الحروب والخلافات السّياسية طالت كل شيء، ووصلت حتى طاولات العشّاق وأسرّتهم؟[1]

[1] – ينظر: صحيفة الرأي، بدر رشيد العرادة، التّمرد والإرشاد النفسي، Bbrrdd@gmail.com. اليوم نفسه، الوقت 15:10.

فهذا الانكسار والتّصادم بين أطياف المجتمع الواحد بسبب سطوة الإرهاب، وبقاء حركية التّشرد واللاستقرار خلق في ذات الكاتبة الرُعب والخوف لما آلت إليه أوضاع بلادها، ولكونها أدبية ذات حسٌّ وفكر متميّز سردت واقع الحياة الاجتماعية للجزائر في تلك الفترة بلباس لغوي مُتفرّد، اتّسم بأدبية خطفت أنظار الأدباء والنُقاد، بل وصدحت هذه الرواية حتى وصل صداها مسامع النّاس على مختلف أجناسهم ومشاربهم، وما على الباحثة إلا أن تبرز النّسق المضمر الذي يحمله هذا العنوان العريض الدّال على تحوّل جديد شهدته الساحة الجزائرية جيشاً وشعباً.

لكن كنت أعي تماماً أنّني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، وفي مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النّساء قاعات السينما. فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة، وتصل إلى السينما في سيارة رسميّة، لتجد في انتظارها جيشاً من الرّجال الذّين لا شغل لهم سوى التّحرش بأنثى، على قدر كاف من الحرّية أو من الجنون، لتجلس بمفردها في قاعة سينما.[2]

إنّ الغزو الثّقافي الغربي الذي اكتسح العالم العربي تحت مسمى الانفتاح والحضارة والتّفتح من أخطر الأمور التي سعى لها الآخر في تطبيقها بل وفرضها على مجتمعاتنا العربية، مستهدفين في ذلك مسح الانتماء الهّوياتي، وما فتئ أن انتشرت سمومهم اللّعينة بين أوساط الفئة المستهدفة(الشّباب) على أنّها عمود كل مجتمع، حيث بُثّت على شكل أفكار وأيديولوجيات حديثة تفرض مسايرة التكنولوجيا ومواكبة عجلة التّقدم التي استهدفت ذوبان هوية الفرد العربي، وبهذه التّبعية الغربية لكل مجالات الحياة وخاصة المرأة وقضية تحرّرها من منظومة الأعراف والقيم، أدّت إلى تعمق فجوة

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط7، نوفل دمغة ناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2017، ص 13.
[2] – المصدر نفسه، ص 38،39.

الانكسار في عقد التّسعينيات ليس على الجزائر فقط بل عمّت جميع الأقطار العربية، فانصبّ الاهتمام بصغريات الأمور واهمال القضايا الكبرى وتهميشها.

وفي مشهد آخر من الرّواية تقول "**مستغانمي**":

في لحظة من الخيبة كدت أهمّ بمغادرة القاعة، والهروب من هذا الجوّ الموبوء الذي وضعتُ نفسي فيه، لولا أنّني تذكرّتُ أنّ السّائق لن يحضر قبل انقضاء ساعة. وأنّني لم أتمكّن من متابعة الفيلم الذي تقول اللافتة، عند مدخل القاعة، إنّه حصل على عدّة جوائز عالمية.

وهكذا عدت لأتابع الفيلم، محاولة تجاهل ما يحدث حولي"[1].

ضرب المجتمع النّسوي وانحلاله يُعدّ من أخطر السّياسات الجهنّمية التي اتبعتها الدول الغربية ضدّ الدول العربية العريقة، والتي لها جذور أصيلة ودين ثابت وبائن المعالم وعادات وتقاليد تضبط المجتمع العربي وتحدّد سبل العيش في هذه الحياة دون تجاوزات أو اختراقات لاإنسانية، فبمجرد التّطلع على الآخر ومنجزاته في شتّى نواحي الحياة ونشرها حتى برزت عندنا مظاهر تخالف موروثنا العربي والإسلامي، ناهيك عن ذلك تفشي التّمرد السّلبي الذي يؤدي بصاحبه ومجتمعه للهلاك.

أثناء ذلك، كان يمرّ أمامهم بسلّة المهملات، طالباً بعد آخر، يجمع الأوراق الممزّقة بشيء من الغبطة التي وحده يدرك السّبب.

إنّه لم يعطهم درساً في فهم الشّعر، بل درساً في فهم الحياة. وشجاعة التّشكيك في كل شيء حتى ما يرونه مكتوباً في كتب مدرسيّة، تحت توقيع اسم كبير".[2]

تبنّي ابتكارات الآخر وتطبيقها على واقعنا العربي لم تعمّ المظاهر الحياتية وتطويرها والتّحسين من أدوات العيش فقط، بل اخترقت الفكر العربي لتشكّله حسبما برمجت وخطّطت، فبثّ فلسفات أجنبية وأيديولوجيات مغايرة وزرعها على أرض غير

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 43.

[2] – المصدر نفسه، ص 44.

أرضها بطبيعة الحال لن تنتج لنا ثماراً جيدة، ولعله من المفيد أن نؤكد حتمية الفساد والضّياع اللّذين وهبتاه لنا الدول الغربية للعرب حتى يغيّبوا العقول وينهكوا الأجساد حرصاً منهم لاستغلالهم أحسن استغلال، وهذا ما نجحت فيه وما هو ظاهر لنا حتى السّاعة.

"**أن يسترق النّظر إليّ أثناء حديثه، هذا لا يعني شيئاً: أيّ رجل غيره كان سيتصرّف كذلك، على الأقل من باب الفضول، إن لم يكن من باب التّحرش الصّامت بأنثى تجازف بالجلوس بمفردها في مقهى بمدينة كهذه**"[1].

ذكرت الروائية بعض مظاهر الانفتاح والتّقدم وآثاره على الفرد الجزائري بخاصة والعربي عامة، وما تنجرّ عن هذه السلوكيات الخاطئة التي تهدّم المجتمع وقوامه، فالمرأة العربية المسلمة تتسّم بعفتها وحيائها وصون رجال العرب وحفاظها من أي أذى، بيد أن هذا الزّمن قلبت الموازين وكسرت الحواجز وأزيلت الحدود الفاصلة التي تلزم كل شخص باحترامها وعدم تجاوزها أو التّمرد عليها، وللأسف كثرت الخروقات الأمنية والسّياسية وغيّبت القّيم والأعراف، وهدم النّموذج العام لحياة العرب ، فظهرت العيوب والسلبيات التي خبأتها "مستغانمي" خلف عباءة الجمالي.

أخيراً جاء النّادل بفنجان القهوة، وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، وذهب.

انتبهت لعدم وجود السّكر جواره، كما هي العادة. رفعت يدي لأناديه، ولكنّني عدلت، فقد كان بعيداً، ولم أشأ أن أرفع صوتي لأقول كلاماً تافهاً مثل (يا خويا.. يعيّشك.. جيبلي سكّريّة..).

شعرت بأن صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيئاً لنادل خاصة أنّ عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحي به لحيته".[2]

---

[1] - المصدر نفسه، ص58.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 59.

تقويض الانتماء الهوياتي من أكبر المعضلات التي لاقتها الجزائر والعرب، وما عنوان النّص(الرواية) إلاّ إشارة مضمرة تؤكد وجود فوضى وخروج عن المألوف وتمرّد على السلطة الدّينية والاجتماعية والثّقافية المعهودة، نتيجة انعدام الأمن والوئام مثلما تنعم به باقي الشّعوب، وهذا ما تشي به دلالة التّركيب الاسمي لهذا العنوان.

"**فجأة، خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة منّي. هزّني دويّها بقوة مباغتة، حتّى لكأن رصاصها اخترقني.**

انتفضت. والتفتُّ مذعورة خلفي. لم ألمح سوى شاب أصبح على عدّة أمتار منّي، يركض كسهم وسط النّاس، ويختفي عند زقاق يتفرّع من الجسر.

بحثتُ عن عمي أحمد، فلم أره داخل السّيارة، ولا خارجها. تقدّمت خطوات نحو الجهة الأخرى، وإذا بجسده ممدّد على الأرض ودم ينزف من رأسه، ومن صدره".[1]

فالمتتبّع للسّياق الذي كُتبت فيه الرّواية وتاريخ صدورها عام 1997م يجزم أنّ ما تصوّره "**مستغانمي**" في هذا العمل الأدبي الروائي هو حالة من الأوضاع اللأمنية والخوف واللاستقرار بين البلاد والعباد، وقد سمي هذا الزمن الذي يسودها الفوضى والتّمرد على السلطة الحكومية الجزائرية من قبل طائفة من السّلفية عُرفت بـــ "**العشرية السّوداء**"، فقد فيها الشّعب الجزائري حريته في العيش وممارسة أعماله بلا خوف.

في هذه الفترة دخلت الجزائر في نفق مظلم ذاق فيها الشعب ويلات التّقتيل المباح للعباد بلا شفقة أو رحمة باسم "الدّين والشّريعة ، لذلك وحسب نظرهم القتل فيهم حلال، فعمّت الفوضى واللاستقرار آنذاك، و زرعت الرعب في نفوس الشّعب وحرمته حرية العيش بسلام، وحتّى سمّتهم أحلام "**مستغانمي**" بـــ "**ملتحون يرتدون شعاراتهم داخل زيّ أفغاني**"[2].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 92،93.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 95.

وفي موضع آخر من الرّواية نفسها أشارت الروائية إلى هؤلاء الفئة التي استهدفت أمن البلاد في رحلة بحثها عن ذلك الرجل الذي خطف قلبها وعقلها جالسة تتنظر قدومه في مقهى، إذ تقول:

شعرت بأنّ صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيئاً لنادل خاصّة أنّ عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحي به لحيته.[1]

فنسق التّمرد المُضمر في هذه العتبة لم يكن ذا طابع أيديولوجياً الذي رُصد في بنيتها العميقة فقط، بل تجاوز إلى ما هو أخطر ليمسّ السّياسة والأمن والسّلطة، وكله بسبب سيطرة الفلسفات الحديثة والمعارف المتعدّدة على البُنى الفوقية والبُنى التّحتية للعالم، فالتّمرّد أو الانفلات السّياسي هو نتيجة حتمية لواقع فوضاوي متذبذب عكس مجرياته على الجزائر، وما هذا العمل الرّوائي إلا صورة رمزية للتّقلبات والانشقاقات التي وقعت في البلاد، حتى جزمنا أنّ هذه الطّائفة احتكروا الجزائر لأنفسهم، وما فتئت "**مستغانمي**" أن أعطت لهذا الزّمن عدّة مسميات منها بـــ "**زمن الحديد**".[2] ، "**قطار الجنون**"[3]

"**تتجوّلين؟ أهذه مدينة للفُسحة؟ أو هذا زمن للتّجوال؟ البلد يعيش حالة حصار مُعلنة على كل التّراب الوطنيّ، وأنت تجوّلين؟ ألا تقرئين الجرائد؟ ألا تتحدثين مع النّاس؟ كلّ يوم يقودون رجال الشّرطة يذبّحونهم كالنّعاج ويلقون بهم من الجسور..**

- **ولكن لا أفهم ما ذنب عمّي أحمد في كلّ هذا؟**
- **إنّه يقود سيارة عسكرية.. أي إنّه عسكري!**
- **ولكنّه لم يكن يرتدي زيّاً عسكرياً..**

[1] – المصدر نفسه، ص 59.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 96.

[3] – المصدر نفسه، ص 186.

- **لا يهمّ.. كان في خدمة الدّولة.. وهذه تهمة كافية. إلاّ إذا توقّعوا أنّه أنا. وفي هذه الحالة كان لهم أكثر من سبب لقتله.**[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى الفئة المستهدفة للقتل والاستبعاد هم فئة العسكر، في أيّ شخص يرتدي البدلة أو حتى له علاقة من قريب أو بعيد للدولة يستهدف، فأصبحت البلاد في قبضة الإسلاميون كما تعرفهم الروائية، تصوير هذه الوقائع الحيّة وإسقاطها على عمل أدبي مرن ليست له أيُّ غاية سوى التّوعية والحذر من قادم الأيام، وأن نلتزم الحيطة، فزمن الغفلة ذهب بذهاب فرنسا إلى موطنها.

ولتدارك هذا الوضع المرعب والمربك أصبح لزاماً على الأدباء نقد الحياة الاجتماعية والتّصريح بمخلفات الما بعديات من زعزعة للقيّم وهدم للدّين تحت مسمى "الحداثة"، وما نص رواية "**أحلام مستغانمي**" إلا نموذج من الأدب النّسوي الذي أبى إلا أن يشارك في طرح قضايا مجتمعاته وإبرازه للعامة محمّلة بأنساق مضمرة متسلّلة داخل النّص الروائي تحت غلاف الجمالية، ولكون الرّواية هي "الأقدر من بين الأجناس الأدبية الأخرى على فهم العصر وتفسيره، وذلك لمرونتها وقدرتها على التّحول والتّطور"[2].

وبما أن "**مستغانمي**" من فئة المجتمع المُثقّفة حريصاً بها المساهمة في نهضة الوطن والإشادة بمعتقداتنا وهويتنا، فجاءت روايتها نسيجاً متناسقاً ومتناغماً مع أصوات العصر بداية من عنوانها إلى فضاءها الدّاخلي، فابتعاد الناس بمختلف مراحلهم العمرية والتي صورت الجزائر على أنها الجسد الواحد بحواسه الخمسة التي عمّت فيها الفوضى والتّيه باختراق لكل وظيفة من الحواس وتركها لتحلّ محلاً ليس

[1] – المصدر السابق ص 101.

[2] – أحمد موسى الناصري، الأنساق الثّقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية (1421-1431)، ص 11.

لها، وهذا ما طرحته الكاتبة في هذا الرواية وما جاء عنوانها إلا مُفسراً لمظاهر الحياة العامة، وإظهار الأيديولوجيات المنتشرة آنذاك، وقد صوّرت "**مستغانمي**" معالمها وآفاقها ومثّلتها روائياً أحسن تمثيل، وخير ما برزته تغيّر حياة المرأة العربية المسلمة في علاقاتها وتعاملها.

وإذا ما أضفنا إلى هذا السّياق الثقافي المخبوء داخل هذا النّص المختصر–العنوان–يقودنا رغماً عنّا إلى إبراز الدّلالة الوظيفية التي لعبت دورا مهماً في تكوينه وتبيّينه للقارئ، فليست كل عنوان ذا دلالة قصدية إلاّ إذا توّفر فيه شرط الإيحاء الذي ينبع من عنوان يحمل انزياحات تقود القارئ إلى تعدد القراءات والتّأويلات، وهذا ما تسعى إليه الدّراسات الحديثة في تحقيق عدد أكبر من القراءة لمنتوج واحد، فتعدّد فيه الآراء والتّوجهات التي تؤدي إلى الاستفادة من آرائهم وانتقاداتهم البناءة التي لها دور بارز وفاعل في تحسين المنتوج الأدبي والروائي بخاصة، والارتقاء به إلى العالمية.

واستخلاصاً ممّا سبق، فإن الكاتبة بغض النظر عن الوظيفة التّعيينّية التي يلتزم بها كل كاتب في تسمية نصّه، والتي تعتبر مهمّة لإبراز هويته وانتمائه، امتاز عنوان الرواية–فوضى الحواس–بأنّه جمع كلّ وظائف العنوان التي خصصها "**جيرار جينيت**" **Gérard Genette** من وظيفة إغرائية ووصفية والايحائية التي تضمّهم لها جميعاً، فتوفّر شرط الإيحاء والغموض كاف لتحقّق شعريّة العنوان.

ثانيا: الجسد بين القوّة والإثبات في عتبة الخطاب التّقديمي الغيري لرواية "ذاكرة الجسد" لـــ "أحلام مستغانمي".

اهتمت الدراسات النّقدية المعاصرة بدراسة الخطاب التّقديمي باعتباره أحد صور الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط السّردية والتّاريخية والفلسفية، مما دفع النُقاد إلى دراستها والكشف عن آلياتها وخصائصها شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات تحليلا وتفسيرا"[1].

وتُعتبر المقدمة من العتبات التي تبرز ملامح النص الداخلي، "فهيكل نص استهلالي (تمهيدي أو ختامي) يكمن في خطاب منتج بخصوص النص الذي يليه أو يسبقه، ومن ثمة ستعتبر الخاتمة تنويعا على المقدمة، والتي ليست سماتها التمييزية أقل أهمية من السمات التي تشترك فيها من النوع العام."[2]

فالخطاب التّقديمي "جنس أدبي حديث يحيط النّص داخلياً ويُعلن عن قراءة استفتاحية مضمونيه وصفية للمادة الأدبية، تتناول نقاط عديدة لا يمكن الإفصاح عنها إلاّ ضمن هذا الخطاب مثل الحديث بشكل ذاتي (المبدع) أو غيري (ناشر، ناقد، مبدع)، "وتعمل المقدمة على اختزال النص وتكثيفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن بل تميز مشروطه بقراءة المقدمة"[3] ، ولقد أولت الدّراسات النّقدية الحديثة اهتماما كبيراً به.

فقد اهتمت الدّراسات النّقدية المُعاصرة على دراسة الخطاب التقديمي باعتباره "أحد صور الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة (السردية والتاريخية

---

[1]– عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 59.

[2]– يوسف الإدريسي، مرجع سابق، ص57.

[3]– عبد الرزاق بلال، مدخل على عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تقديم: إدريس نقوري، دط، إفريقيا، المغرب،2000، ص 37.

والفلسفية)، مما دفع النقاد إلى دراستها والكشف عن آليتها وخصائصها شأنها في ذلك شأن باقي الخطابات تحليلا وتفسيرا[1]، كما تدخل المقدمة في نطاق "أنواع النصوص الافتتاحية (ذاتية كانت أو غيرية)، التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه"[2].

وإذا ما تأملنا الخطاب التّقديمي في الرواية "**ذاكرة الجسد**" – نموذج الدراسة – نجدها تنتمي إلى نوع المقدمات الغيرية بقلم الشّاعر والكاتب والنّاقد السُّوري "**نزار قباني**"، باعتباره أحد القُراء الذين جذبهم هذا الخطاب السّردي الذي أحدث ضجّة غير معهودة أوساط محبي القراءة والمطالعة والنّقد التي اكتسحت أقطار البلاد العربية والغربية، وساهمت بشكل فاعل في نشر ثقافة وتاريخ الجزائر وفلسفة شعبها في الحياة، وكذلك أحوال العرب وما أصابهم من أوجاع وآلام نستعرضها بحول الله في الفصل الثالث، فهذه المقدمة لـ "**نزار**" كفيلة لإسكات أفواه الذين يزعمون أنفسهم أنّهم كُتاب، والذين تطاولت ألسنتهم وأقلامهم على مستغانمي، وهجومهم غير المبرر على كتاباتها.

مُساهمة "**نزار قباني**" بقلمه ورؤيته وأيديولوجيته بإثراء هذه الرّواية بعتبة النص الدّاخلية المتمثلة في خطاب تقديمي أو بما يسمى الخطاب التقديمي الغيري، مسقطاً التّهم والتّهكم الكبير الموجّه للروائية من جهة، و محاولاً طرح قراءته وملاحظاته ووضع لمسته الفريدة عليها من جهة أخرى، هذه الرّواية "**ذاكرة الجسد**" وُفقت فيها "مستغانمي" شكلاً ومضموناً، مبرمجة رؤيتها في لباس روائي مزين بصور استعارية وزخارف لفظية ومراوغات دلالية تثبت (تُمسك) القارئ وتحوم به بحثاً منه على فهم المعنى المُراد، ذاكراً نقدا بناء حولها بقوله:

[1]– ينظر، عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة، عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 59.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"**الرّواية قصيدة مكتوبة على كل البُحور.. بحر الحبّ، وبحر الجنس، وبحر الأيديولوجية، وبحر الثّورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها...**[1]

يُشعرنا "**نزار قباني**" في هذه الكلمات أنّ رواية "ذاكرة الجسد" عبارة عن مزيج من كل الأصناف الموجودة في الحياة بمختلف اتجاهاتها وتنّوع مجالاتها، فلحت فيها الكاتبة بجمعها في نص واحد بنكهة وطنية وقومية لمست فيها قضايا حسّاسة، مرّرتها داخل ثنايا الخطاب الروائي بنكهة سردية ذات مذاق عالمي، فكل هذه الظروف حفزته الى الاطلاع عليها وقراءة محتواها تاركاً لها نقداً وإضافة مشرّفة لكاتبتها، متعرفاً بذلك بقوله:

"**قرأتُ رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامرلاند في بيروت**"[2].

قرأها بنفس مفتوحة على آمال محطّمة وشروق منتظر، مطعّمة الكاتبة ذلك من حين لآخر بتداخلات غربية من أقوال فلاسفة ومفكرين أو مشاعر مبعثرة وموجعة.

تشّرفت الرّواية "**ذاكرة الجسد**" ببصمة هذا الشّاعر الفذ وتشرّف بها، وهذا ما صرّح به بكل فخر وامتنان لصاحبة الروائية، وأعطاها تعريفاً كافياً وافياً معلناً قدرتها في الكتابة السّردية المتقنة والرّاقية بقوله:

"**روايتها دوّختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدّوخة أنّ النّص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التّطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهوانيّ وخارج عن القانون مثلي. ولو أنّ أحداً طلب مني أن**

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، خلفية الرواية.

[2] – المصدر نفسه.

أوقع اسمي تحت هذه الرّواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر، لما تردّدت لحظة واحدة..."[1].

فهي شهادة اعتزت بها "مستغانمي" وسعدت بهذه الالتفاتة الطّيبة، بل دفعتها لتواصل هذا النّسج العالمي لتكمل ثلاثيتها على هذا المنوال، فهو لم يقتصر على المديح ليواصل عرفانه بخبرات الشّاعرة والروائية "**أحلام مستغانمي**" ونفسها العميق في تمثيل وتصوير مكبوتات الشعوب ومآلبها الشّخصية وتقلباتها الوجدانية، وجنونها اللامحدود وجرأتها الكبيرة باندفاع لا قيود له.

"**هذه الرّواية لا تختصر ذاكرة جسد فحسب، ولكنّها تختصر ذاكرة الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...**"[2]

باعتبار أنّ عتبة المقدمة إضاءة للمحتوى الداخلي للنّص الروائي ومنه يستنتج القارئ بعض ملامح الرّواية التي تتجسد داخلها والمرتبطة به، والتي ترنو الباحثة من خلال هذه الدّراسة كشف الأنساق المطمورة فيها بآليات التّحليل الثقافي، حيث قدم تصويراً شاملاً ووافياً للجوانب التي اشتغلت عنها الروائية في روايتها مبرزاً براعتها في نمط الكتابة السّردية وحسّها العالي والمُرهف في تناولها للموضوعات بشكل جذاب وراق ومجنون، فشهادة التّميز التي حُظيت بها مستغانمي لم تكن فقط من طرف الشاعر "**نزار قباني**" فقد شهدت روايتها إقبالا ليس بقليل من قبل القراء بمختلف توجهاتهم و أيديولوجياتهم.

وإذا ما عدنا إلى تحليل الخطاب التّقديمي الغيري فإننا نجد أن "**نزار قباني**" أعطى تمثيلا للمُعطى العام للرّواية، إلاّ أنّه يبقى دائما هناك جوانب مظلمة تحتاج منا

---

[1] – المصدر نفسه.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، خلفية الرواية.

إلى إضاءته وتفسير الخطاب الملغّم فيه والذي يحتمي بالجمالي والاستعاري ليمرّر الأنساق الثقافية القابعة وراء سطور الرّواية، وخلف رؤية الكاتب.

إن اعتماد الكاتب "**نزار قباني**" على المنهج الوصفي في نقده للمتن الرّوائي للرواية "**ذاكرة الجسد**" لم يمنع منه تمرير حمولة ثقافية داخله، فنجد حضور الجسد الأنثوي بقوة متضلّلا برونق الكلمات الاستعارية والجمالية والتي تستدعي منا تفكيكا لرموزها وشفراتها وتأويلها، فاستدعاء الدلفين والبحيرة والماء الأزرق لم يكن اعتباطيا أو من باب الصدفة، فالكاتب على حسب قوله:

"**بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دلفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء...**"[1].

فتوظيف هذه الجملة الإستعارية التي تعتبر تشبيها تام الأركان حيث شبّه الكاتب "**أحلام**" بسمكة الدلفين، والسؤال المطروح هنا لماذا شبهها بسمكة الدلفين بالذات وليس بأي كائن حيواني آخر؟ بالرغم من وجود تمثل جسد المرأة كالنحلة على سبيل المثال أو الفراشة، واعتمد في رمزه على سمكة الدلفين.

من المعروف في رياضة الكتابة في العصر الحديث أنها تعتمد على الرّمزية بصفة أكيدة في بناء أي معمار نصي أياً كان جنسه الأدبي، فالأصوات داخله تحتاج إلى آليات محكمة لإبراز المعنى الخفي، وبالاعتماد على آليات المنهج الثقافي، فالدلفين معروف عالميا بأنه محبوب الجماهير وذكي ومرح، فهي تعيش في المياه العذبة وفي جميع البحار دون استثناء خاصة الأقل عمقا، فهو يمتلك كاريزما جذابة يمتاز بها عن باقي الأسماء مما يجعله متفردا بأسلوبه وحركاته البهلوانية تحب اللعب والمرح كأنها كائنات اجتماعية، وباعتبارها من الثّديات الودودة واللّطيفة وبرشاقة جسدها جعل من الكاتب تمثيل أحلام بها.

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، خلفية الرّواية.

ومع كل هذه الحسنات للدلافين إلا أنّها تمتلك طاقة خطيرة وسلبية في تعاملها مع من يؤذيها فهذا الجانب الجذّاب والجسد الأنثوي الفتّان يضمر وراءه قوةً وبداهةً، وعليه لابد من أخذ الحيطة والحظر في التّعامل معها، فهي لست سهلة المنال بل تحتاج إلى الذكاء والمرونة في معاملتنا معها.

لقد أثبتت الدراسات أنّ للدلافين أطول ذاكرة في المملكة الحيوانية، فإذا ما ربطنا العنوان بمقدمة الكاتب نجد أن تمثيل "**نزار قباني**" جمع بين المواصفات المادية والمعنوية لصاحبة الرّواية، فاستثمار الرّمز (الدلفين) اختصر الوقت في إعطاء صورة متكاملة الأصواف لجسد وفكر أحلام، فالسّلطة الاجتماعية والمكانة الرّاقية ملكتها بفعل حسّها الكتابي العالي والمختلف عن باقي نظيراتها، غرار ذلك جمالها الخارجي.

ومن خلال خطاب " **نزار**"، فإن تمثيل الجسد هنا ليس للشهوة كامرأة (أنثى)، فاللغز المدفون يُؤول ثقافيا على الصّورة الاجتماعية والثّقافية التي تحظى بها كاتبة الرّواية، فالجسد أخذ مساحة كبيرة من اهتمام الباحثين والدّارسين في هذا الزمن كونه يعتبر أشد الارتباط بمختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية والفلسفية، حيث جعل منه محطة تستوقف القارئ لتأويل أبعاده ومراميه ودلالة المعنى المقصود.

"**وعندما قلت لصديق العُمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي: لا ترفع صوتك عالياً.. لأنّ أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تُجن... أجبته دعها تُجنّ.. لأنّ الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانينّ!**[1]

فالرّواية تعكس المقومات الشّخصية للرّوائية ومدى قدرتها على بناء نص سردي تُثبت جدارتها وتحكّمها في آليات الكتابة السّردية الحداثية بتقنيات عصرية مُتماسكة ومُتوازنة، وهذا ما جعل "**نزار قباني**" ينبهر بأسلوبها الرّاقي والمتميّز في تنسيقها لأحداث الرواية مُراعيةً في ذلك زمانها ومكانها بكل حرفية وحنكة.

وفي نفس الصّدد وتماشياً مع ما تمّ ذكره، يوافق رأي الشّاعر "**نزار قباني**" صديق عمره كما يقول، وهذا كفيل لتأكيد رأي "**قباني**" في الرّواية واستحسانه لها، ناهيك عن

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، خلفية الرّواية.

ذلك كسر أقوال بعض الحسدة الماكرين الذين صدّوا هذا العمل وأنكروا انتسابه لها، فجاءت هذه المقدمة كردّ فعل إيجابي لإثبات براعتها وجدّية كتابتها، حيث يقول مفتخراً بأحلام أمام صديقه والعالم، ولعلّ المُبتغى من ذلك هو السّعي لبيان قدرة "**أحلام**" كروائية وشاعرة متمكّنة.

فقد حُظيت الرّواية بكتابة مقدمة غيريّة بقلم الشّاعر السّوري "**نزار قباني**" الذي انبهر بالكاريزما الدّاخلية والخارجية للرّواية ولصاحبة الرّواية، وهذا ما اتضح جلياً من خلال الأسلوب الاستعاري الذي يكن وصفاً جمالياً وفنّياً في ظاهره، بل يُضمر ضرورة أخذ الحيطة من الكاتبة لأنها ليست طعماً سهل المنال.

ولا يفوتنا أن ننوّه إلى أنّ عتبة الخطاب التّقديمي الغيري بغض النظر عن حمولتها الثّقافية المضمرة في أعماقها، اعتلت وظيفة وصفية إغرائية أبهرت قارئيها.

ثالثا: الذّاكرة والتّاريخ في عتبة الإهداء في رواية فوضى الحواس لــ "أحلام مستغانمي"

يعدّ الإهداء تقليد عريق عُرف منذ امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من "**أرسطو**" إلى الآن، موطداً مواثيق المودّة والاحترام والعرفان وحتّى الولاء، فهناك الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه، وكذلك الإهداءات الإخوانية التي يكون فيها الإهداء موجها للأصدقاء والأصحاب حاملا لهم من خلاله كثيرا من المودّة، ونجد أيضا ما يعرف بالإهداءات العامة الموجهة للهيئات والمؤسسات والمنظّمات والرّموز التّاريخية والثّقافية، فكلّ ما تحمله إهداءات الكاتب هي عرفان منه بجميل ما قدمه هؤلاء (المهدى إليهم) من عون معنوي أو مادي"[1].

كما تمثّل إحدى أهم العتبات في النّص الأدبي بوصفها "تقليداً ثقافياً عريقاً، إذ يعمد العديد من الكُتاب والشّعراء على إرفاق نصوصهم الإبداعية بإهداءات تختلف بطابعها من حيث التّركيب من المبدع إلى آخر"[2].

الإهداء في لسان العرب من "هدى والهدية" ما أتحفت به، يقال: أهديت له وإليه وفي التّنزيل و"أنى مرسلة إليهم بهدية" والتهادي أن يهدى بعضهم إلى بعض، وفي حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم (تهادوا تحابوا)، والجمع هدايا وهداوي وهي لغة أهل المدينة...والهدية العروس: قال **أبو ذؤيب:**

برقم ووشى كما نمنمت بمشيتها المزدهاة الهدى

والهداء قولك هدى العروس، وهدى العروس إلى بعلها هداء وأهداها.[3]

---

[1]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 94.

[2] – المرجع نفسه، ص 283.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق، مج 15، ص43. نقلا عن عزوز علي اسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، 2013، ص 311.

ومن المعلوم أنّ عتبة الإهداء إحدى العتبات المركزية في النّصوص الأدبية عموما، والقصصية خصوصاً، لما لها من مساس جوهري حسّاس بحياة القاص الإبداعية ورؤيا وتطلعاته واجتماعيته وفي ثقافته، إذ هي "تسجل حضورها الرّسمي والشّكلي في النّص المحيط (المناص عامة) كملفوظ مُستقل، إمّا في شكل مُختصر بسيط محمول للمُهدى إليه، إمّا في شكل أكثر تطوراً كخطاب مُوجه للمُهدى إليه أو هما معا"[1].

ووفق "**جيرار جينيت**" **Gérard Genette** فإن الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب هو "صدور أول طبعة منه، وربما يلجأ الكاتب استثناء إلى إلحاق إهداء آخر في الطّبعات التّالية للعمل، كما يمكن أن نجده في الطّبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب إلى استدراكه في الطبعات اللاحقة".[2]

ومنه فالإهداء عتبة لها بالغ الأهمية، فهو بوابة حميمية دافئة من بوابات العمل الأدبي.

والمتأمّل في عتبة الإهداء في رواية "**فوضى الحواس**" لـ "**أحلام مستغانمي**"، يلحظ أنّها خصّصت فيه رؤيتها الخاصة في تحديد تحيّتها لأشخاص معيَّنين تهديهم فيها ثمرة جهدها، وباعتماد الكاتبة في بنائها على لّغة جذابة جداً المعروفة بالانزياحات والعُدول عن المألوف في قوانين السّرد، تُدخل الذّات القارئة في محكّ الفهم والاستيعاب لما تقصده الكاتبة من خلال تخصيص هذه الفئة بالذّات، والتي تنتمي كلها إلى رموز الثّورة والوطن.

فالانسياق وراء جمالية الخطاب وأدبيته وجاذبية رونقه لا يعني أبداً خلوّه من مضمرات نسقية ثاوية خلفه، باعتبار أنَّ العمل السّردي مشترك في معماره بين متنه

[1] – جميلة عبد الله العبيدي، عتبات الكتابة القصصية (دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل)، ط1، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن،1438/2017، ص104–105.

[2] – عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص95.

وعتباته بأنواعها، لهذا اشتركت الذّات الكاتبة مع الذّات السّاردة في حبكة هذا الإهداء حتى يكون متّصلا بمحتوى المتن الدّاخلي للرواية المُراد نسْجها، فكل الرّموز والزّخارف اللّغوية ما هي إلا حيل من الكاتبة لتمرير أنساقها تحتها لتطمرها داخل الخطاب الروائي بصفة ذكية، بحيث لا يشعر بها إلاّ من له حنكة قرائية في النّصوص ومقدرته على هدم بنائه الخارجي لتقويض معناه والتّصريح برؤية الكاتبة وغايتها من بناء هذا السّرد الروائي.

وحيث الثّابت أنّ في كتابات "**مستغانمي**" لها تيمة الرّمز واعتماد لغة السّرد غير المباشرة تحيل القارئ إلى الاستعانة بأدوات تقوّض سياقها الخارجي المُعقد بتراكيبه المُلون بزخارف بديعية، وقد توصّلت الباحثة في قراءتها لعتبة إهداء هذه الرّواية– نموذج الدّراسة–على أنّها مثقلة بالنّسق التّاريخي المضمر خلف عباءة الجمال اللّغوي، وقد ذهب "**سعيد يقطين**" إلى أنّ "الإطار الذي تنتمي له الكتابة الرّوائية التي تستدعي أحداث التّاريخ كموضوع رئيسي يُبنى عليه، بوجوب وجود مسافة زمنية بين لحظة الكتابة والحدث المُعبّر عنه سرداً تقدر بأجيال وقرون وعقود، فإذا غاب هذا الشّرط الزّمني عُدّ انتماء العمل للسّرد الواقعي"[1].

وبما أنّ الإهداء أحد النّوافذ الرئيسية التي تطلّ على باحة البهو النّصي، بالإضافة إلى كونه أحد عناصر شعرية الرّواية، حيث يعكس بشكل كبير على المضامين التي يحتويها النّص لما يحمله من معاني كثيفة ودلالات متعددة، وتأسيساً على ذلك فإننا بعد قراءتنا لإهداء الرواية "**فوضى الحواس**" لاحظنا أن "**مستغانمي**" اعتمدت في استراتيجية بنائها للإهداء في هذا الفضاء السّردي، استدعاء شخصيات وطنية وثورية متصلّة بفترات زمنية متفاوتة الحضور قبل وبعد الاستقلال الوطني، حيث اعتمدت فيه ترتيبا وظيفياً إيحائياً مفخّخ بدلالات باطنية، وهذا الغموض

[1] – سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ط1، منشورات الاختلاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 1433هـ/2012م، ص 160، 161.

والشيفرات زادها قوة وجمالاً وتشويقاً للمُرسل إليه في الاجتهاد والتّحليل لتعرية المسكوت عنه بكشف الحقيقة المقصودة من الكاتبة.

وباعتبار أن للإهداء أنواع عديدة، فإن "مستغانمي" سجّلت في إهدائها نوعين إثنين: إهداء عام وإهداء خاص، افتتحته بالإهداء العام مُشيدة بأبطال بلادها وساداتهم، مفتخرة بهويتها وانتمائها وكونها جزائرية الأصل، فرجعت بذاكرتها لشخصيات معروفة بإخلاصها لوطنها وبدورها الفاعل والكبير أثناء وبعد الاستقلال، بيد أنّ هذا الاختيار بعد تمعنّا فيه استخلصنا إلى أنّ "**مستغانمي**" رتّبت إهدائها بطريقة سردية تستدعي منا التّعمُق والبحث في أسباب ودوافع ذكر هذه الشخصيات، وإعطائهم مكانة داخل هذه العتبة النّصية، وتأسيساً على هذا وبناءً على تعدد الشّخصيات داخل هذا الصرح العتباتي (الإهداء) سنقوم بدراسته وتشريحه بمقاربة ثقافية.

أ- إلى محمد بوضياف...رئيساً وشهيداً[1]

إنَّ إعمار أي عمل سردي سواء من النّصوص المُوازية أو المتن الرّوائي يكون له صلة وطيدة بالرؤية الفلسفية والقضايا الكبرى التي يطرحها الرّوائي في إنتاجاته، فذكر مثل هذه الشّخصيات على بياض إهداء "**مستغانمي**" يُوحي بما يمتلكه هؤلاء من قيّم إنسانية والوطنيّة اتّجاه دينهم ووطنهم، غير أنّ عودة "**مستغانمي**" بذاكرتها إلى هؤلاء الرجال وأبطال وطنها لم يكن عبثياً أو من محض الصدفة، فاقتران زمن الكتابة وزمن وفاة "**محمد بوضياف**" يستدعي فعلا نهضة تنويرية لما آلت إليه الشّعوب العربية جراء تبعات ما بعد الحداثة، وما انجر منها من تغيّير في الأيديولوجيات والفلسفات والرؤى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، وخير مثال على هذا عقد التّسعينيات وما نتج عنها من استشراء أفكار الآخر التي ترنو بالأساس إلى تذويب هويّة الفرد العربية

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 07.

وتغيّيب الذّات البشرية، فهيمنت هذه الأفكار على عقول الشّعوب العربية عامة والجزائرية بخاصة.

وما ساعد ذلك الانتشار الرّهيب لهذه المنظومة الفكرية الغربية التي تغلغلت وتعمقت في أوساط الشّعوب العربية والإسلامية هو الاحتلال الكولونيالي ومخلفاته القاتلة، حيث عمل جاهداً على مسح الهويّة وغرس فكرة الانتماء الغربي بدل انتمائهم الأصلي الجزائري العربي، فسياسة التّنصير والتّجويع خلّفت أثراً بالغاً على سلوكيات ومعاملات الفرد والمجتمع العربي، وهذا ما أدى إلى انسلاخ الهوية العربية من شعوبنا.

والمتطلّع لمُحتوى الرّواية يلحظ أن الكاتبة "**أحلام مستغانمي**" لم تكتف الكاتبة بذكر الرئيس والشّهيد "**محمد بوضياف**" على واجهة إهدائها، لتتوسّع دائرة أوجاعها إلى ما حلّ بالدول العربية ومصر بخاصة، التي ذاقت هي الأخرى الاحتلال والاستغلال، مفتخرة بنباهة رئيسها وصحوة ضميره العربي، وعظمة شخصيته التي بهرت العالم العربي والغربي ككل، "**جمال عبد الناصر**" شخصية ثورية تحريرية مصرية ناضل وجاهد كأمثاله من أبطال الجزائر لأخذ الحرية والاستقلال، كان ولازال المثل الأعلى في حبّ الوطن والعَلم، لذلك كان له حضور قوي داخل عمل "مستغانمي" مشيدة بأفضاله وأخلاقه في دعمه للدّول العربية والجزائر بخاصة، لأننا تأخرنا زمنياً على أشقائنا العرب في التّحرر من الاستعمار الفرنسي، حيث طالب بحقّها في العيش الكريم والحرية، وما نداؤه هذا إلا تحريضاً للشعب الجزائري للتّمرد على العدوّ وأخذ الأرض منهم بقوة، حتى أنّ "**محمد بوضياف**" شخصياً أسمى ابنه البكر على اسمه، تقول أحلام في هذا الصّدد: [1]

"**وأمام غضب الشّارع العربيّ وتظاهراته، الذي كان عبد النّاصر في السّنة نفسها قد ألهبه خطابات حماسيّة، وملأه عنفواناً وغروراً قوميّاً.**

حتّى إنّ إذاعة صوت العرب من القاهرة لم يكن يلزمها أكثر من أيّام، لتخرج إلى العالم العربي بألحان حماسيّة تطالب بإطلاق سراح الزّعماء الخمسة، أناشيد تلقّفتها أفواه أطفالنا، وحناجر رجالنا، وزغاريد نسائنا، فردّدنا معها:

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 206.

بسم الأحرار الخمسة حنّرد الثّار يا فرنسا.."

والجدير بالذكر أنّ "**مستغانمي**" بشخصيتها الواعية لمجريات الواقع العربي والجزائري والكاشفة لمساعي الآخر في طمس معالم الهّوية العربية والإسلامية، والتي هيمنت على كل مجالات، أصبح لزاماً على مُثقفي المجتمع توعية الشّعب بخطورة الوضع وضرورة العودة إلى انتماءنا وأصلنا العربي، فذكر شخصية الشّهيد "**محمد بوضياف**" يستدعي منا وقفة لحياته وأفكاره وأعماله وما قدّمه لدينه ووطنه، ليس هذا فحسب بل ونقتدي به وبحبه لوطنه وشعبه وهويته في إحياء معالم ديننا، ونعود بفكرنا ومظاهر عيشنا إلى أصلنا العربي دون التّقيد بمجريات التّغيّير الحداثي الذي استثمرناه بسلبيته أكثر من إجابيته.

ومن ذاكرتها التّاريخية تسرد الكاتبة أحداث تدهور الأوضاع في الجزائر، واصفةً إياه ومندهشة من احتقار مثل هؤلاء المخلصين في حبّهم لوطنهم، والذّين هم في الأصل رفاق الثّورة والسّلاح! فما السرّ في هذا يا ترى؟

"**فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح "الزّعماء الخمسة" أحراراً، حتّى أرسل بن بلّة وقد أصبح رئيساً، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963، وهو يغادر بيته. واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان، حتّى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصّحراء، حيث خبر رجل الثّورة الجزائرية الأوّل، قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطن، أقسى عليك من أعدائك.**"[1]

أسئلة كثيرة تنجرّ عمّا يحدث للجزائر بعد الاستقلال، الذي يُظلم فيه البطل ويمجّد فيه الظالم، وهذه الحقائق التّاريخية الخفية والمرعبة التي أطمرتها "**مستغانمي**" وراء جمالية خطابها السّردي، ممرّرة أحزانها وأسى قلبها لشخصيات لا تستحق أن تسحق وتذلّ بهذا القدر.

إنّ الأثر السّردي الذي يخلفه في القارئ هو ما يسعى إليه أي كاتب، لذلك يضع كامل طاقته في انجار وكتابة عمل ذا رؤية وقيمة أيديولوجية تلمس وجدان القارئ وتدفعه للتّلذذ بها والعمل بما جاء فيها أو اتباع المنهج المعتمد فيها وغيرها، صراحة

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 207.

في هذه العتبة "الإهداء" تشعر الباحثة كأنها بين مدّ وجزر في دراستها للأحداث والوقائع المتزامنة مع شخصيات الموجودة داخلها، أشياء تندى لها الجبين، بينما نحن نتحدّث على الشهيد "محمد بوضياف" وبسالته يقابلونه بالرفض المذل، وينفى من وطنه الأم، ليستدعوه بعد سنين إلى هذا الوطن.

"**تذكّروه، هكذا فجأة، بعد ثلاثين عاماً، وقد شبعوا وانتفخوا، وملاوا جيوبهم وأفرغوا جيوب الجزائر، وانسحبوا تاركين لنا وطناً مرهوناً لدى البنك الدّولي–مع كثير من التّمنّي–لعدّة أجيال فقط**".[1]

استدعاء أسماء ثورية لامعة في السّاحة الجزائرية لهو أمر يقتضي التّنبه واليقظة لأهمية هذا الرجل الذي لم يقبل أية تنازلات أو تدخلات خارجية قبل الاستقلال وبعده، ويعتبر رمزاً بارزاً من رُموز الوطن الأحرار، ومع ذلك تعتبر لعبة حقيرة من قبل عملاء الجزائر للآخر في حقه، وهذا سبب كاف لأن تعمد الرّوائية في حفر اسمه باستحقاق وجدارة على بياض صفحات هذا العمل الرّوائي التّاريخي لماضي الجزائر.

"**ثمانية وعشرون عاماً من الانتظار. وطائرة تحطّ على مطار. ورجل تجاوز الثّانية والسّبعين من عمره. ينزل. يمشي على سجّاد أحمر، مذهولاً من أمره.**

أكان بين الوطن والمنفى مسافة ساعة فقط؟ لماذا.. كان يلزمه إذن، ثمانية وعشرون عاماً ليقطعها؟![2]

فالكاتبة توضّح في هذا المقطع السّردي حيرتها ودهشتها من انعكاس رأي السّلطة في الرئيس "محمد بوضياف" الذي في الأساس لا يستحق كل هذا الظلم والتّهميش الذي تلقاه من أبناء وطنه، زد عن ذلك فهم أصدقاء الثّورة والجبل، ويبقى السؤال مطروح: لماذا هذا التّعسف في حقه؟ معان عديدة تدلّ على استفهامات من الكاتبة

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 207.

[2] – المصدر نفسه،، ص 205.

اتّجاه ما عاناه بوضياف في حياته بعد الاستقلال، إلاّ انّها فضلت التفصيل في وصف شكله وفكره وشجاعته بدل الدّخول في السّياسة ونقدها.

رجل نحيف، ومستقيم، وفارع كما هو الحق، احدودب ظهره قليلاً، وخشنت يداه كثيراً، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه.

قبل قليل.

قبل التّاريخ بقليل. كان اسمه محمد بوضياف. وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب. يدير بيديه اللّتين اخشوشنتا مصنعًا بسيطاً للآجرّ. ويعيش بعيداً عن كلّ عمل سياسيّ، سوى ذكريات الثّورة تنكّرت له، وأخبار وطن حذف حكّامه اسمه حتىّ من كُتب التّاريخ المدرسية، كزعيم أشعل ذات نوفمبر سنة 1954 الشّرارة الأولى للثّورة التّحريرية"[1].

فاشتراك مثل هذه الأحداث التّاريخية ضمن محتوى رواية تتّسم بالجمالية الفنّية البراقة، والمتعدّدة الأنساق كفيلة بأن تخلق جوّاً أدبياً جذاباً محمّلا بسياقات ثقافية ثاوية خلف صورها الاستعارية، لنكشف من خلال أدوات التّحليل الثقافي أوجاع وآلام مستغانمي لماضي الجزائر الأليم، راجعة بذاكرتها لأهمّ علم تاريخي كرّس حياته للجزائر آملاً في عزّتها واستقلالها، بيد أنّ رجال الجزائر تخلّوا عنه في زمن الفرحة ليعيدوا استدعاءه من منفاه ليعيد الأمل والثّقة في الأرض وشعبها.

اللحظة لم يعد له اسم.

مذ خطا على تراب الوطن، أصبح اسمه هو "التّاريخ".

أليس التّاريخ "هو ما يمنع المستقبل من أن يكون أيّ شيء"؟

الآن.. لم يعد له عمر.

لقد أصبح له أخيراً عمر أحلامه، تلك التي جاءت مُتأخّرة بجيلين وأكثر[2].

---

[1] – المصدر نفسه، ص 205،206.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 206.

فالتّاريخ يكتب ويوثّق أعلاماً يرسّخ أسماءهم ويمجدهم ليبقى لامعاً يعبر البحار ويتجاوز الحدود ليُذكر عالمياً من خلال أعماله الإنسانية المجيدة والتي تخلّد بخلود هذه الحياة، فهما أثرينا في مدحهم فلن نوفيهم جزءا صغيراً من مساهمتهم وإخلاصهم للوطن إيماناً منهم بأنّ الوطن هو الأم والحضن والأمان، وأي دخيل أو تصادم بين أطياف المجتمع الواحد يؤدي لا محالة إلى خسرانه.

ولعظمة شأن هذا الرجل الذي أثقل اللاّوعي "مستغانمي" وقذف به إلى بياض صفحات كتاباتها، لتعرّفه للعالم وتفتخر به وبأمثاله، لم يمنعها من الرّجوع بذاكرتها الثّورية إلى ما حدث لرفاق بوضياف وله إبان الثّورة التّحريرية، كاشفة أساليب فرنسا اللّعينة وخططها الجهنّمية لمحو أثر وعمل هؤلاء الأبطال، مُبرزةً ذلك في مشهد من مشاهد الرواية داخل الفصل الأخير "قطعاً"، تقول:

الآن.. في هذا العمر، هو يتعلّم المشي من جديد على تراب وطن. لم يمش عليه يوماً بحرّية ولا بأمان. فقد طاردته فرنسا فوقه أرضاً وجوّاً. ولم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956، وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسّط، في رحلة تقلّهم من المغرب نحو تونس، فحوّلت وجهتها نحو فرنسا، واقتادت بوضياف مع رفاقه الأربعة: أحمد بن بله وآيت أحمد ومحمد خير ورابح بطاط، موثّقي الأيدي نحو معتقلاتها، أمام اندهاش العالم الذي لم يكن قد سمع بعد ببدعة خطف الطّائرات"[1].

هذا الوجع الكبير الذي تحمله الكاتبة إزاء الرئيس الشهيد "محمد بوضياف" وما وقع له بعد الاستقلال والحرّية التي نعم بها الشّعب بقدرة الله تعالى وجهود الثُوار الأحرار التي استقت أحداثها وقوتها من الدّين الإسلامي وتكريس مبدأ حب الوطن من الإيمان داخلهم، أحدث فوضى وجدانية متغلغلة في أعماقها، ممزوجة تارة بالغضب

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 206.

واللامبالاة التي قابلوا بها هذا البطل، وتارة أخرى استغلال الجزائر ونهبها من طرف أبنائها بدل إعادة إعمارها وبنائها.

"**فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح "الزّعماء الخمسة" أحراراً، حتّى أرسل بن بله وقد أصبح رئيساً، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963، وهو يغادر بيته. واقتيد بوضياف من مكان لمكان حتّى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصّحراء، حيث خبر رجل الثّورة الجزائرية الأوّل قبل غيره، مهانة أن يكون لك وطن، أقسى عليك من أعدائك**".[1]

هذه الصّراعات السّياسية التي أردفتها مرحلة بعد الاستقلال الوطني اللّاتوازن في الحكومة الجزائرية، خلقت تسيّباً كبيراً فيمن لهم حق السّلطة والتّحكم في البلاد بغض النّظر عمّا مرّت به الجزائر من ويلات المُستعمر الكولونيالي، فقد تماشت هذه الأحداث وعنوان الرّواية، فاختلاط الموازين السّياسية داخل الجزائر ولّدت تجاوزات خطيرة في باقي المجالات، فالصّراع الدّاخلي بين بني الوطن الواحد يخلّف فساداً أكثر ممّا يخلّفه العدو، وهذا ما يؤدي إلى اذلالنا حتى مع العالم الخارجي، والعيب الأكبر أن ننكر أفضال أبطال الوطن ونحتقر أفضالهم ونعزلهم عن ممارسة حقوقهم داخل أرضهم كحق شرعي، هذه الاعترافات الخطيرة لــ "مستغانمي" إنّما يدلّ فعلهم هذا الشّنيع على بقاء الأثر الكولونيالي متربعاً على عرش سيادتنا طمعا وشجعا في ثروات البلاد والعباد.

"**أمّا بوضياف الذي لم يطالب يوماً بالسّلطة، وإنّما رفض منذ البدء، أن يكون قد كافح ليحرّر الوطن من الاستعمار، كي يسلّمه لدكتاتورية الحزب الواحد، فقد تساوى عنده الحاكمان.**

يوم اختفى، لم يوجد من بين رفاقه أحد ليسأل أين ذهبوا به!

[1] – المصدر نفسه، ص 207.

كانوا مشغولين عنه باقتسام الوليمة".[1]

وقد مثّلت الروائية داخل معمارها السّردي في هذه الرواية مشهداً مشابهاً لما وقع للشّهيد "محمد بوضياف" واغتياله بسلاح بني وطنه بعد ان دخل الوطن بنية الإصلاح وترميم ما خلفته فرنسا وما خلفته بعدها لنهضة الوطن والشّعب ككل، ومنذ ذاك والجزائر تعيش ظلاماً حالكاً لم تعرف كيف المسلك والمخرج من سطوة الإرهاب الذي استباح الدّم، وكذلك الشّعب الذي ذهب ضحية سيناريوهات كاذبة وأفكار عدوانية أدت به إلى الهلاك.

وبالعودة إلى الاشتراك الوظيفي بين فضاء الرواية وعتباته، ربطت "**مستغانمي**" حادثة الرئيس "**محمد بوضياف**" بشخصية "**عمي أحمد**" وكأنّها تتحدث عنه، هو سائقها الشّخصي الذي وظّفه زوجها العسكري خدمة لزوجته وقضاء لوازم المنزل، فبمجرد انتمائه إلى سلك العسكر أرسلوه هؤلاء القتلة الفجرة إلى دار الفناء.

"**وها أنا إذن، أمام شرح آخر لموته، شرح لا يبرّئني أيضاً من دمه، ما دمت بجلوسي في جواره، حوّلته في نظر الآخرين من سائق إلى ضابط، وجعلته بالتّالي هدفاً مفضّلاً لرصاصهم.**

أفكّر فجأةً في غرابة القدر الذي أبدع في كتابة نهاية لهذا الرجل الذي عاش جندياً بسيطاً.. خمسين سنة ثمّ مات برتبة ضابط كبير".[2]

لقد بلغ أحلامه في اللّحظة الأخيرة من عمره، ومات بتهمة أحلامه. وربّما سعيداً بها. ألم يمت ضابطاً في المكان الذي يحبه الأكثر في قسنطينة.. الجسور؟![3]

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 207.

[2] – المصدر نفسه، ص 102.

[3] – المصدر نفسه، ص 103.

ولابد من التّأكيد على أنّ ما صورته "**أحلام مستغانمي**" ما هو إلاّ مشهداً من المشاهد التي طغت على البلاد والعباد آنذاك، لتأخذ من كانت لهم نية الاستشهاد أثناء الثّورة ولم يحالفه الحظ أثناءها، ليطعمه الله إيّاها لكن بذوق جزائري لا فرنسي للأسف.

المكان نفسه الذي من الأرجح أنّه حارب فيه منذ ثلاثين سنة، وجازف فيه بحياته أكثر من مرّة. لكن الموت لم يأخذه يومها، لأنّه لم يرده جندياً متنكّراً في برنس المجاهدين أو شهيداً في عملية فدائية. تلك ميتة عادية.

أراده بعد ثلاثين سنة جندياً يجلس في مقعد ضابط جزائري.. ليموت برصاص جزائري.

إنّ ميتة كهذه وحدها ميتة استثنائية![1]

وللفوضى التي مرّت بها بلادنا في ذاك الزّمن الذي وضحت فيه الروائية السيناريوهات الخفية داخل الحكومة الجزائرية ولشخصية وطنية وإصلاحية مستقيمة في إدارة شؤون البلاد والعباد قاموا باغتياله داخل أرضه ومن بني وطنه ليسقط شهيداً وسط تكبير إخوانه ممن ساندوه واتّبعوا خطاه.

هذه الحادثة الأليمة سُجلت في الذّاكرة التاريخية للجزائر للأثر الكبير الذي خلّفه هذا الرئيس الشّهم الذي أدى واجبه اتجاه وطنه على أكمل وجه، "**أحلام مستغانمي**" كبتت في ذاكرة من هم يستحقون الذّكرى والرجوع إليهم باعتبارهم قوة المجتمع وقدوته، فليست كلّ ذكرى تستدعي الحضور أو حتى التّذكر، لهذا بمثلهم نقتدي ونمشي على دربهم وإيمانهم، ولم تتوقف مستغانمي عند هذا القدر من مدح محمد بوضياف وحسرتها على معاملة السّلطة السيء له، لتجعله مثالاً نقتدي به قائلةً:

"**بوضياف: رجل في الثانية والسبعين من عمره، قضى نصف حياته في مكافحة الاستعمار، والنّصف الآخر منفياً من وطنه. رجل نُفي حتّى من الذّاكرة الوطنية، أُلغي**

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حتى من الكتب المدرسيّة، ثم جاء به التّاريخ، رئيساً بعد ثمانية وعشرين عاماً من المنفى. أليس هذا أمراً مذهلاً.. ورائعاً؟"[1]

وتواصل "**مستغانمي**" في استعراض أهم الشخصيات الوطنية، ممتنّة لهم ومعترفة بجهودهم ووفائهم للوطن.

ب- "وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه، فأهدوا إليه قبراً جواره"[2].

مع توالي الزّمن السّردي في إهداء "**مستغانمي**" المُميّز والمُثير تذكر لنا شخصيات ثورية حفرت في ذاكرتها مذ أيام الثورة التّحريرية لتسطر أسماءهم في هذا العمل الروائي ويشهدوا على انتصاراتهم الشّهمة وقيمهم الثّورية التي غذت الثّورة ووصلت بهم [3]إلى أخذ الاستقلال بصمودهم وايمانهم بأنفسهم وبفخر انتمائهم لوطنهم، فهذا المعمار السّردي الذي نجحت الكاتبة في تمرير النّسق التّاريخي داخل جوفه.

وهذا الفعل الثّقافي عمدت الكاتبة على ذكره وبرمجته وفق استراتيجية زمنية متوالية الحدث، نستثمر وجوده للتّعرف على هذه الشّخصية الفذّة التي خدمت الوطن وضحّت من أجله في سبيل العزّة والكرامة، رافضاً كل أشكال العنصرية والتّبعية للآخر ولكافة إغراءاته الّسياسية والاجتماعية والاقتصادية، فإضمار مثل هذه الأنساق في الخطاب الأدبي تقتضي توسّع دائرة البحث عن الاستقلالية.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 278.

[2] – المصدر انفسه، ص 07.

وما "**عميرات**"[1]* إلا رمزاً مثله الكثير ممن باعوا شهوة العيش وحبّ الحياة للالتحاق بجبهة التّحرير والاستجابة لنداء الثّورة سعياً منهم للتّخلص من العبودية والعنصرية التي فرضها الحكم الكولونيالي، فهو من رموز شباب الثّورة والمقاومة التّحريرية لتضيفه "**مستغانمي**" إلى قائمة الثّوار المدفونين في وعاء ذاكرتها المليء والحافل بالمواقف السّامية والقيّم الجليلة وما انطوى عنها من حفاظ للمعالم الحقيقية للوطن وللدّين والهوية.

وفي السّياق التّاريخي وتتابعه الزّمني المتسلسل أضحت فيه التّعمق في بحث أنساقه، فالقدر يوقع الإنسان أحياناً بل نقول غالباً فيما يريد أو يفكر، وهؤلاء الأفذاذ أمثال عميرات وغيرهم لم يعطوا لحياتهم قيمة بدون حرية بلادهم، فلم يقدر له الاستشهاد في ساحات المعارك ضدّ العدو الكولونيالي لينالـه وهو واقف على قبر بطل من أبطال نوفمبر ورئيس الوطن بعد الاستقلال "**محمد بوضياف**"، ساقها له القدر لينضمّ إلى رفاق التّحدي وشجعانهم تاركاً خلفه أعمالاً خالدة بخلود الجزائر وشعبها، وها هي "**أحلام مستغانمي**" تحييّ اسمه وتبارك أعماله ووقفته الصامدة حباً وإخلاصاً لأرضه وعلمه.

وما ذكر هذه الشّخصيات المذكورة في الإهداء إلاّ شيفرات لقضايا وطنية محبوكة بصورة فنّية راقية داخل فضاء الرّواية –نموذج الدّراسة–المنسوج على موال الجمالية الشّعرية الفتّانة، فهذا الاتصال بين محيط النص ومتنه يعبران على أنّ العتبات تحمل دلالات مشتركة بينهما لا تفهم إلاّ من خلال فكّ الرّموز والشيفرات لقبض المعنى

---

* -"**سليمان عميرات**" مجاهد وسياسي جزائري، ولد في 24 يوليو 1929م بمنطقة مشدالله ولاية البويرة بالجزائر، رائد في جيش التّحرير الوطني وسياسي حقوقي، لعب دوراً فاعلاً في مشاركة إخوانه الثوار في تخليص الجزائر من قبضة المُستدمر الغاشم، وبسبب ما يملكه من قوة جسدية وحنكة فكرية في تسييّر شؤون الثّورة والثُّوار رشّحاه للقيام بأي عمل عسكري مُسلّح ضدّ فرنسا، فهاجر لفرنسا عام 1955 ليلتحق برفقائه هناك والتّكفّل بعملية التّحسيس في أوساط العمال الجزائريين المغتربين، ولمهامه المكلّف بها وحساسية منصبه ومكانته داخل صفوف المغتربين ألقي عليه القبض من قبل القوات الفرنسية ليسجن في أحد السجون الجزائرية بمدينة قسنطينة، حيث قضى سنوات السجن إلى غاية 1960".

الحقيقي والخفي، "مستغانمي" بوعائها المليء بالتّاريخ الأليم والذّكريات الموجعة بقدر وجع هذه الرّواية أبت إلاّ أن تشهد هذه الكلمات على وفاة "عميرات" وتُخلّد ذكراها في ذاكرة جماعية لا فردية.

"**في تلك الباحة الشّرفية للموت، حيث ينام كبار شهداء الجزائر، تحت باقات الورود الرّسمية، التي وضعت توّاً على قبورهم بمناسبة أوّل نوفمبر، توقّفت أمام قبر بوضياف.**

غير أنّ قبراً صغيراً، أثار فضولها بتواضعه، ووجوده على يمينه، ببساطة من يعتذر عن المساحة التي يشغلها هناك.

هوذا إذن.. سليمان عميرات، الرجل الذي لم تسمع باسمه قبل ذلك اليوم، التي أفردت له الجرائد صفحاتها، لتنعاه في موته الغريب، الموجع"[1].

خيبات الأمل المتواصلة ومؤلمة في الجزائر بعد الاستقلال بسبب الصّراع على الرئاسة والحكم، والأحداث الصّادمة والمُرعبة لواقع الجزائر المعيش، ففقد السيطرة على الحفاظ على سيرورة الحياة من كل نواحي أدخلت الجزائر في صراع حرب أهلية بين بني الوطن الواحد يتقاتلون فيما بينهم بلا رحمة ولا شفقة، الأمر الذي خلّف آثاراً بالغة الأثر على ذكريات من عاش تلك الأيام والشّهور والسّنين بكل انكساراتها ومؤامراتها، هذه الحالة المخيفة للبلاد وظلام الأيام بدون وجود توافق وتصالح بين الأطراف المُتصارعين جرّ مُحبي الوطن ومخلصيه للهاوية بل والموت البائس المباغت، يهجم على النفس البشرية دون سابق إنذار وعلى غفلة منه.

ما أرادت الكاتبة توضيحه في هذه الرّواية، وفي هذه العتبة بالذّات تبيّن قامات وطنية وثورية غيّبت على السّاحة السياسية برغم امتلاكهم لقوة عقلية وجسدية تمكّنهم من أن يحافظوا على سلامة أمن الجزائر وينشر فيها العدل والسّلام اللّذين غُيّبا لسنوات طويلة، غير أنّ الواقع عكس ما يُفترض، قالت عنها "**مستغانمي**" هي حرب غير معلنة فتحت الأبواب لتدخل أيادي غريبة عن الوطن أشعلت نار الفتنة بين أبناء الوطن، حتّى أصبحوا لا يعوا حجم الفوضى الواقعة في البلاد، أبناء نوفمبر الحرار المهمّشين أقبع في نفسهم واقع الوضع العام للبلاد، ولا يملكون حقّ التّدخل أو

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 311.

المساعدة في وضع حلول ناجعة لنهضة الوطن، بقي هذه الحرارة والغيرة على ارضهم وعلمهم مكبوتة في وجدان إلى حدّ الانفجار القلب بسكتة قلبية، وما "**سليمان عميرات**" إلاّ نموذج من الكثير من النّماذج المهمّشة الذيّن قيّدوا بأغلال جزائرية حتّى يتسنّى لهم نهب خيرات البلاد، باعتبارهم يعرقلون مؤامراتهم وخططهم اللّعينة في تسييّر البلاد، فكان الموت هو الهدية الوحيدة التي قدّمها لهم هذا الوطن جزاء ما ضحّوا لأجله حتى ينال حريته، لتعكس المعادلة ويستعمروا أبناء نوفمبر!

"**لم تتوّقع أن يكونوا أهدوا إليه قبراً في جوار بوضياف، وإنّه منذ ذلك اليوم الذي سقط فيه ميّتاً بسكتة قلبية، عند أقدام جثمانه، لم يفترقا.**

انتهى به المشوار هنا"[1].

فهذا كله نجح في تفرقة هذا الجسد ذا اللّحمة الواحدة، متعاهدين على الجهاد والموت في سبيله حتى ينال الحرية، "مستغانمي" في هذه العتبة ظاهر فيها تحسرها على ما آلت إليه الجزائر من هذه الحرب الأهلية التي نحن على غناً منها، والأجدر أن نعطي هؤلاء الأفذاذ الحكم والسلطة الكاملة في تعلي شؤون الوطن فهم أهلاً لذلك، لا أن نحاربهم ونسعى إلى قتلهم وتجريهم باسم الوطن، الكل يعلم مدى حرصهم الشّديد وحبهم العظيم لهذا التّراب، فهل يعقل أن يفعل أبناء الوطن الواحد بأنفسهم ووطنهم هكذا؟

"**من عامة السّابع عشر إلى عامه السّبعين، وهو متورط مع الوطن، منخرط في حبّ الجزائر، حتى الموت. عرفته سجون فرنسا، وسجون الجزائر "الثّورية"، حيث بقي سنوات متّهماً بجرم المطالبة بالدّيمقراطية..**

في آخر مقابلة تلفزيونية له، وكان قد أدرك خطر وقوع سلاح الدّيمقراطية في أيدي من لا يؤمنون بها إلا مطيّة، فقد صرّح: "لو خيّرت بين الجزائر والدّيمقراطية.. لاخترت الجزائر".[2]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 312.

[2] – المصدر نفسه، ص 312.

وتبقى الكاتبة "**أحلام مستغانمي**" معلنةً حسرتها على أوجاع الجزائر وقضاياها السّياسية والوطنية، لتواصل سلسلة ذكر شخصيات قدّموا أرواحهم فداء للوطن رغم ما واجتهم به الحياة من صراعات وسيناريوهات كاذبة لإطاحتهم وإبعادهم عن السّلطة، لتبقى حقيقة أمر الوطن غامضة وعتمة داخل هذه لفوضى التي لا مخرج لها.

"**سليمان عميرات**" مات موتة سلك فيها طريق إخوته الحقيقين الذين برهنوا قبل وبعد الثورة بحبهم ووفائهم للوطن، أبى ألاّ يشارك في اغتيال خيرات وطنه ونهشها للغريب، رزقه الله وكافأه على اخلاصه بوفاة في مقبرة الشّهداء إكراماً لنزاهة شخصه، ليلتحق برفيق الدّرب بثلاثة أشهر من وفاة "محمد بوضياف".

خسائر متتالية في الأرواح والأموال، صراعات لامتناهية للجلوس على كرسي الرئاسة، إسلاميون يطالبون بحكم إسلامي عادل وغيرها من المشاكل والمعضلات التي أدخلت البلاد إلى ظلمة أخرى باسم الحرية والاستقلال، أهذه هي المكافأة المنتظرة من الوطن بعد تحريره من الأغلال الفرنسية؟

وها هو ذا اختار.. الموت قهراً عند أقدام الوطن.

الوطن؟ كيف سميناه وطناً.. هذا الذي في كلّ قبر له جريمة.. وفي كل خبر لنا فجيعة؟

وطن؟ أي وطن هذا الذي كنّا نحلم أن موت من أجله.. وإذا بنا نموت على يده.

أوطن هو.. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكّين، وذبحنا كالنّعاج بين أقدامه؟! وها نحن جثّةً بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال، كانت لهم قامة أحلامنا.. وعنفوان غرورنا![1]

والمتتبّع لثلاثية "**أحلام مستغانمي**" يلاحظ أنّها رؤية ذات بناء متداخل ومترابط، كثيرة العُقد والأنسجة، حبكتها بتمثيلية سردية خطفت أنظار أدباء السّاحة الأدبية والنّقدية، لبلاغة لغتها الممزوجة بين نثر وشعر واقتباس ومضامين عربية وغير العربية، رواية داخل رواية أو بما يسمّى بالخطاب الواصف، منطلقة من مُحرك(القلب) ذاتي شغوف بحبّ ترابه وعلمه وما امتلأت به ذاكرتها من مواقف حيّة عاشتها أو

[1] – المصدر نفسه، ص 312.

سمعتها عن والدها الذي ذكرته من أول رواية لها "ذاكرة الجسد" بعدها "فوضى الحواس" لتختم اهداءها لوالدها في رواية "عابر سرير" مفتتحة إهداءها بقولها:

إلى أبي.. دوماً[1].

أحسست أنّ ما كتبته "أحلام" ليس من ذاكرتها وإنّما اقتحمت في هذا الطرح ذاكرة والدها المكبوتة وأحييتها في هذا العمل الروائي طوال مدّة تحريرها للثّلاثية باعتباره جسد عايش الثّورة بكل تفاصيلها وآلامها وانتصاراتها، مشيدة بفضله وممتنّة له بإخلاصه لانتمائه للجزائر بالرغم من غربته عنها.

هذا التّمسك والتّشبّث دون انكسار بالرغم من كومة الخسائر البشرية والمادية أنجبت من رحم الجزائر أبطالاً شجعاناً ذووا عزيمة وإصرار قويِيْن أبت "**مستغانمي**" ردّ بعض الجميل بذكرهم في عتبة إهداء عملها الذي يمثلهم ليصدح ويشمخ عربياً وعالمياً.

تجد من خلال عتبات الإهداء في الثّلاثية ذات ميزة التّكرار الأبوي، وكذلك انتقاء المُهدى لهم من بيئة ثورية بحته والتّفرد بهم فقط، ممّا يستدعي هذا الأمر تفسيراً دلالياً ولغوياً لما في التّكرار من نغمات ونفحات تصدأ في نفس القارئ وتميلها للاستغراب والدّهشة، فأكثر ما يلاحظ على كتب المبدعين إهداءهم يشمل أغلبيتهم من محيط أسرهم وعائلاتهم، وبعيد كل البُعد على متن السردّ، في حين "**مستغانمي**" تكسر هذا النّموذج لتحضر أطرافا شعرت وكأنّهم أفرادا بل شخصيات من روايتها، نسجتهم داخل حبكة سردية محكمة الزّمان والمكان والشّخصيات بل ويعتبرون أعمدة هذا المعمار السّردي.

ليس من السّهل إثار غريزة الفرد(الكاتب) وتحريك وجدانه لفتح قريحته للكتابة، فاقتحام هذا العالم يحتاج إلى دراية وموهبة يصقلها بذاته ومتابعة متواصلة ليصل إلى مراتب يستحق فيها الثّناء، وعلى هذا وجدت أحلام في ثورة نوفمبر من مواقف واحداث جليلة أصابت شعباً أعزلاً تحمّل وزرها وخسائرها لينال مُراده بإصراره وايمانه بالنّجاح والانتصار على العدّو.

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ط6، نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2017، دص.

تواصل "**مستغانمي**" في تمرير نسقها التّاريخي في هذه العتبة باستراتيجية محكمة، مشيدة بأبناء نوفمبر وشهامتهم ونبل كرامتهم، هذا الشّهر الذي شهدت فيه الجزائر شمس الحرّية وطاقة حماسية تدفع بهم للأمام متعهدين بحياة الاستقلال أو الاستشهاد في سبيله.

ت- إلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب ذات أول نوفمبر بتلك الدقّة المذهلة في اختيار موته، لينام على مقربة من خيبتهما.[1]

ث- من وقتها.. ورجال أول نوفمبر قهراً يرحلون[2].

لتُظهر مدى تفاقم الوضع العام للبلاد بعد الاستقلال ومقتضيات ما سارت عنه الحكومة الجزائرية من تقلّبات على جميع الأصعدة، حيث مازجت الروائية بين الماضي الجزائر أثناء العهد الكولونيالي وحاضرها المشتّت متأزمة تحت التأثير الاستعماري من جهة، ومقارنة أوضاعها المحلّية والخارجية مع مستجدّات العالم من تطوّرات عصرية غيرت مجريات السيّر الأيديولوجي والسياسي واقتصاديا واجتماعياً وانقلاب في موازين القوى العالمية وتغييّر في نموذج الحياة، ولا مناص من القول أنّ ظروف الحياة السياسية في وطننا سادتها الفوضى واللاستقرار بعد الاستقلال ممّا نتج عنها خلخلة في الجهاز العام للدولة إذ خلق فجوة كبيرة لاستغلال الوضع المزري لتمرير مصالحهم الشخصية، وهذا ما أرادت الكاتبة توضيحه من خلال الألفاظ **النّارية المتمثّلة في** "**قهراً**" "**يرحلون**" "**موته**" "**خيبتهما**" ذات دلالات توحي بالعتمة والخراب للبلاد والعباد واشتهاء الروائية عودة رجال مثل هؤلاء الاحرار لتنظيم سيرورة الحياة بكل أمانة وحبّ للوطن.

ولم تستسلم "**مستغانمي**" من ذكرهم علنياً أو استعارياً مغذّية روايات الثّلاث بذكريات خُلدت أحداثها ورجالها البواسل عبر التّاريخ فعند مرورنا إلى عتبة الإهداء لرواية "**عابر سرير**" على أنّ الثلاثية ذات نسيج واحد ارتأت الباحثة إلاّ أن تثبت مدى التّلاحم والاتصال المعنوي بين النّصوص الموازية لعتبات الثّلاثية، وقد تمّت الموازنة

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 07.

[2] – المصدر نفسه، ص 07.

بين إهدائيين فقط في هذه الدّراسة حتّى يتم التّنقيب والتّحليل فيهما ومقاربتها بمنظور ثقافي، وتبييّن الأسلاك المتشابكة البناء شكلاً ومضموناً.

فالكاتبة ضمّنت إهداءاتها لمن لهم حق الشّرف والتخليد، حيث قدّمت عرفاناً لمن جاهدوا وسبّلوا أنفسهم لأجله، فكل إهداءات الثّلاثية تدور رحاها حول الوطن وأوجاعه وانتصاراته، إذ تقول:

ج- وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذّين يعبرون بأقدارهم دون انحناء متشبّثين بأحلام الخاسرين[1].

فاستحضار مثل هؤلاء الرجال الأبطال الذين حملوا على عاتقهم همَّ الوطن وكرامته، بثّت الروائية عبر ثلاثيتها رموزاً وأسماء لامعة ومعروفة في الوسط الثّوري، مُأكدَّةً بصمتهم في الوطن قبل وبعد الاستقلال من الاستعمار الكولونيالي وسياسته الاستدمارية اتّجاههم، فلم يثبط ذلك عزيمتهم في الحرّية ونيل العزّة والكرامة، ففي سياقها السّردي أثبتت "مستغانمي" بالبرهان مواقف وبطولات شرفاء الأمة وقوّتها، حتّى تبرهن لجميع القراء بأنواعهم مدى امتلاك الجزائر لطاقات فذّة لا يستهان بها، وكذلك تمجيدهم بتخليد أسمائهم ليكونوا عبرة وقدوة في الشّجاعة وحب الوطن.

وممّا لا شك فيه أن ذكر أسماء مثل "بومدين"، في متن رواية "فوضى الحواس، و"شادلي ين جديد" في فضاء رواية "عابر سرير" ليس عبثياً أو اعتباطياً، فمرونة السّرد ورونقه بالتّماوج في الأحداث بين الحب والعشق، ثم تقذف بك للسياسة وسلطتها، إلى حين توقفها عند مأساة الوطن يشعر القارئ آنذاك بوجع كبير تحمله الروائية مُعلن عنه من خلال كلماتها وجملها الانزياحية المليئة بماضي الجزائر وحاضرها.

"حدث ذلك ذات ديسمبر 1978 عندما ترك لنا بومدين على شاشة التّلفزيون ابتسامته الغامضة تلك، ورحل.

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، دص.

كانت ملامحه أقلّ صرامة من العادة، ونظرته الثّاقبة أقلّ حدّة، ويده التي تعوّد أن يمرّرها على شاربيه وهو يخطب، كانت منهكة لفرط ما حاولت رفع الجزائر من مطبّات التّاريخ".[1]

ونبقى مع رموز الوطن، وآلام الكاتبة على فقدانهم ودخول الجزائر في معترك التّعددي الحزبي وتحكّم النظام الليبيرالي في البلاد، معتزّة بهم، إذ تقول:

"**هذه المرّة كان ينتظرني مكتب مؤثّث بلياقة أكثر، تتناسب مع رتبة الضّابط الجالس خلفه، تعلوه صورة الشاذلي بن جديد".**[2]

وفي نفس السّياق تشيد الكاتبة برجال أمتها الأحرار، مزوّدة سرد روايتها بمجدهم ومواقفهم

لنصل كذلك إلى ترابط آخر في المحتوى الدّلالي بين عتبة الإهداء في الروايتين لنصطدم بعرفان غامض المعنى كقولها:

ح- من وقتها... وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة.[3]

ليتناسق هذه الجملة أعلاه من إهداء رواية "فوضى الحواس" دلالياً مع ما صرّحت به في إهداء رواية "**عابر سرير**" بقولها:

وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامح، يوم تعثّر بك قدري... كي تقيم[4]**.**

فاعتماد الرّمزية واللغة الشعرية يزيد من قوة المعنى وكثافته في الوظيفة والسّياق السّطحي للعمل الأدبي، زِدْ على ذلك ما تُضمره خلف أدبيتها من أنساق ثقافية تمرّ

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 38.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 96.

[3] – المصدر نفسه، ص07.

[4] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، دص.

اعتباطياً وراءها، فقدسيّة الانتماء الرُوحي للأرض والعلم يتطّلب اندفاعاً وحماساً كبيريْن لحمايته والحفاظ عليه من غدر الخائنين،

خ- إلى أبي ...مرّة أخرى[1]

"أحلام مستغانمي" كأي كاتبة حملت على عاتقها تأريخ أحداث الجزائر، فاختارت مجريات الثّورة التّحريرية وما نتج عنها من خيبات وانتصارات، موت وحياة، جهاد واستشهاد، لبناء معمارها السّردي لكون الكاتب في مرحلة ما بعد البنيوية أصبح في منزلة المؤرخ، بيد أنّهم (الأدباء) يدوّنون ذاكرة أوطانهم بطريقة حديثة مبثوثة داخل النّص الأدبي مغطاة بلباس لغوي جمالي، وهذا ما أشارت إليه الباحثة أعلاه.

إنّ في دعوة "**مستغانمي**" لحضور والدها في إهداءها المنسوج في هذه الرواية كذلك بعد أن ذكرته آنفاً في عتبة الإهداء لرواية "ذاكرة الجسد" نستنتج دوره الفاعل في مساندته للثّورة والثّوار بالرغم من غربته وابتعاده وعائلته عن ساحة المعركة، فهذا لم يمنعه بل لم يكن عائقاً على رجل شهم محبّ لوطنه ولشعبه ومعتزاً بانتمائه ألاّ يدعّم إخوانه ويضع بصمته كفرد من أفراد الجزائر الذي أخذ على عاتقه تحرير الجزائر من المغتصب الكولونيالي، مبرزة ذلك في متن الرواية قائلةً: "لم يكن يعود من الجبهة إلى تونس إلاّ مرّة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين، حيث كانت تنتظره مسؤولية إدارة العمليات في الشّرق الجزائري"[2].

ولا مناص من القول أنّ الارتباط الرُوحي واللّغوي بين نوافذ النّص ومحيطه يكمن في النّسيج المتناسق والمنسجم لبناء هذا المعمار السّردي باستراتيجية ومخطط فعّال لواقع معيش لحظة أيام الطفولة ثمّ تليها مرحلة الشّباب بظروف لا نقول مغايرة وإنّما متأثّرة بتبعات الثّورة ومخلفات الاستعمار الفرنسي، كلّ هذه الشّواهد والأحداث والسّير

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص07.

[2] – المصدر نفسه، ص 86.

لشخصيات وأبطال ثوار ومقاومات بأنواعها العديدة قُبعت داخل ذاكرة "**أحلام مستغانمي**" لتمدّنا إياها على شاكلة أدب سردي رائع.

ونلتمس في إهداء رواية "فوضى الحواس" اعتزاز وافتخار كاتب هاته العبارات، تستشعر وجدان القارئ حين مروره على أسطر هذه العتبة من النّصوص الموازية التي تضيء المتن الرّوائي وتعطي دلالات ولو نسبية التّحديد على المعالم الأولى لمعطيات الرّواية ومجرياتها ودوافع كتابتها.

وبما أن بحثنا في السّياق الثّقافي والبحث عن المضمرات الثّقافية، فهذا لا يمنع من استخدام آليات إجرائية مساعدة، باعتبار النّقد الثقافي يستعين في تحليله للنّصوص على السّياقات الخارجية للكاتب والكتاب، فإنّ الباحثة استدعت المنهج التّاريخي في تقريب المعنى وتنقيبه، فإذا ما عدنا بالتّاريخ إلى حياة مستغانمي وعائلتها إبان فترة الاستعمار الفرنسي على الجزائر تبيّن أنّ والدها أحد ثُوار الوطن الأحرار، أعطى وبادر وجاهد بماله ونفسه طلباً للحرية والعيش الكريم.

ويعتبر هذا الإهداء من الإهداءات الخاصة والذي يخصص لأحد أفراد أسرة الكاتبة، فلا ريب من حضوره في هذا العمل الروائي المميز، فوالد الروائية " أحلام مستغانمي" رجل من حماة الوطن، عاش وشاهد على ما فعل المحتل في بلاده الجزائر بالرغم من مكوثه في الشقيقة تونس إلا أنه مارس جهاده السياسي وباستقباله الحسن للثوار ودعمه الكبير للثورة خاصة في أحداث 08 ماي 1945 التي راح ضحيتها أكثر من 45 ألف شهيد،" كان أحد المقاومين لاحتلال الفرنسي ولكونه مطلوبا لدى السّلطات الفرنسية لمشاركته في أعمال المقاومة فرّ مع أسرته إلى تونس حيث عمل بها مدرساً للّغة الفرنسية، وقد قُدر أن تولد ابنته الأولى أحلام في بيئة مشحونة بالعمل السّياسي وذلك قبل اندلاع الثورة عام 1954 بسنوات قليلة."[1]

[1]– عالم أحلام مستغانمي الروائي، ص37.

أما "مستغانمي" وجهت هذا العمل إليه قصد ردّ الجميل والعرفان لوالدها الذي يعتبر ذاكرة ثورية تحمل تاريخ الثّورة الجزائرية، ورمزاً من رموزها وشهيداً من شهدائها الأبطال، "**ذات يوم ذهب ولم يعد. كان له أخيراً شرفُ الاستشهاد**"[1]، ويعود له الفضل في رسمها داخل مخيلة الروائية على شكل صور ومشاهد لتضمّنها جميعا في هذا العمل الروائي وتسرد أحداثها بلغة عربية محملة بأنساق ثقافيّة مُضمرة مغلفة بالجمال الفنّي، وقدرة السّاردة في تحكّمها الفعلي في الكتابة الروائية المُعاصرة.

وباعتبار الرواية نسيجاً متداخلاً ومتشابكاً ومتكاملاً بين كل أجزائها وتفاصيل حبكتها، وبين متنها وعتباتها التي تعدّ النّوافذ المُطلّة لفضائها الداخلي، فلابد أن ننتبه لحيثياتها وما تضمره خلف كلماتها، وقد حسن من قال بأنّها نصوص مختصرة تستوجب تفكيكها وتقويضها كشفاً لمدلولاتها الخفية وراء البناء اللغوي المزيّن بالعبق الجمالي والفنّي.

والجدير بالذكر أنّ الكتابة النّسائية في مرحلة المابعد الحداثية لها كاريزمات تنقل بالقارئ من واقعه المحسوس إلى فضائه اللاّمحسوس، سابحاً بخياله ويتعمّق بفكره بحثاً على المساعي والأيديولوجيات اللّواتي بثثنها في هذه الكتابات السّردية ذات تيمة تتسّم بالتّمرد والخروج عن سلطة النّموذج المألوف، ثاوية في عمق الكتابة أنساقاً ثقافية تأخذ صفة السّلبية على ما هو ظاهر على السطح اللّغوي.

وحتى نتمكّن من الفهم الجيّد للمعنى الحقيقي للرّواية جدير بنا تحقيق وجوب علاقة بين المحيط النّص ومتنه، فالعتبات نصوص موازية ومصابيح لإضاءة باحة الرّواية، وقد اقتحمت "**مستغانمي**" غمار كتابة واقع الجزائر المرير وأخذت على عاتقها حمل الإشادة ببطولات الشّهامة والعزّة الوطنية وتصويره بما يتماشى ووظيفتها كروائية، فمثّلت هذه الحياة الجزائرية المخزّنة داخل ذاكرتها لتبرزها في أبهى حُلة كتابية راقية البناء والمضمون أدهشت خاصة القراء وعامتهم بلغتها الشاعرية وبحنكتها في رفع

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 86.

الواقع وتمثيله بالأشياء والرّموز المُشفرة ذات قوة ووظيفة مميّزة في إثارة عواطف القُراء وتهيّيجهم.

وتأسيساً على ما سبق نجد "مستغانمي" مشيرة إلى الأبوة في فصلها الأول من الرّواية، ومشيدة بدور والدها ونضاله وحبّه لوطنه الجزائر حيث تقول:

"تنبّهت بعد ذلك، إلى أنّ أبوّته هي التي كانت تعني لي الأكثر، وأنّ مهامه السّياسية ورتبته العسكرية لم تكن تعنيني بوجاهتها، وإنّما لكونها استمراراً لذاكرة نضالية نشأتُ عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها"[1].

بل لم تكتف الكاتبة في انبهارها بوالدها والتّعريف بوظيفته اتجاه وطنه وبعزة انتمائه، لتواصل في رسم صورته مادياً ومعنوياً لتعود بذاكرتها إلى ما حلّ بأبيها والذي يعتبر رمزاً من رموز الثورة التّحريرية بقولها:

وكنتُ أرى في قامته الوطن، بقوته وشموخه، وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد خلال سنوات التّحرير ما يبرّر اشتهائي له...واحتفائي به إكراماً للذّاكرة[2].

ويقتضي الحال هنا ذكر العلاقة الوطيدة بين عتبات الرواية ومتنها الداخلي، فالفكرة المُراد توصيلها للقارئ واحدة، سواء أكانت أيديولوجياً أو ذات قيّم وأعراف، وهذا ما وضحته الباحثة في هذه العتبة وبنّسقها التّاريخي المنبعث من ذاكرة "مستغانمي" ليتسلّل بدوره داخل أعمالها الأدبية ليكون الانطلاقة الأولى له، وما فتئت أن ظهرت في رؤية الكاتبة وانتاجاتها الفنية من قدرة على "الإلهام بالمجتمع ومواكبة مستجدّات العصر لما تتسّم به من قدرة على تحري رؤى العالم وآفاقه من خلال تقديمها تصوّرات هي أشبه بالمعالجة وفق خطة فنّية تستمد مرجعيتها في مادتها الحكائية من خلال

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط7، نوفل دمغة ناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2017، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 34.

توظيف خلفية تاريخية، تغذي السّرد وتحرّكه مع ما يمثله الواقع من مرتع خصب لها للالتقاط وصياغة المشهد الروائي"[1].

فالأقنعة التي يلبسها الرّوائي ويتقمّص أدوارها أبطال الرواية وشخصياتها يقتضي من القارئ حنكة ذات صبغة قرائية ماتعة تمكّنه من خوض غمار الرّواية المُتشابك بجماليتها وبمضمراتها المخبوءة خلفها بسياقاتها الثقافية المتعدّدة، والتي من وظيفته وامتلاكه لملكة فهم تجعله يبرزها ويكشفها للقارئ للوصول به معالجة القضية المطروحة، فالذاكرة الثّورية لـ "أحلام مستغانمي" دفعت بها لإخراجها من قعر النسيان والعتمة إلى نور الاعتزاز والتباهي بالانتماء والقيّم الإيجابية التي تحملها، فالنبش في ماضي الشعوب وتسطيرها أدبياً ليس من باب التغييّر في مناط الكتابة، إنّما وقع فعل الكتابة التأريخية من معالم والانفتاح عن الآخر ما انجرّ عنه من ثقافات دخيلة ومزعزعة لمنطلقات وأيديولوجيات العرب وعدولهم عنها باسم الحداثة على تعاليمنا القومية والدّينية.

وهذا الحدث الكتابي في بثّ القيّم والأيديولوجيات يعتبر فعلاً ثّقافياً يمكّن الّرواية من المشاركة في معالجة قضايا المجتمع وهمومه عبر الزّمن، وهذا ما تسعى له الباحثة في إبراز هذا الفعل وفي وظيفته داخل البناء النصي الروائي مع علاقة هذا السّياق الثّقافي الثّاوي بشعرية السّرد المطروح فيه، وستفصل الباحثة في هذا الأمر حال الوقوف على أبرز المضمرات الثقافية خلف المخبوء وراء الجمال اللّغوي المبثوثة داخل عتبات ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير".

ويمرّ الزّمن لتهتز قريحة الروائية "أحلام مستغانمي" ويسيل حبرها لمواصلة الكتابة ممتنّة إلى ما يحمله وعاءها الذاكري المتخفي في جزء اللّاشعور معلنةً فتح مساحة أدبية في أوساط العرب والغرب ليعرفوا مدى تحمّل وصمود هذا الشّعب الجليل ملتزمة

[1] – ينظر: ابن السائح الأخضر، نص المرأة وعنفوان الكتابة (بحث منثور في دورية الراوي)، النّادي الأدبي، جدّة، العدد 18 ربيع الأول 1429هـ/مارس 2008م، ص 38.

بمصطلحات السّرد وجمالياته مضيفة إلى ذلك حفاظها على قوانين اللغة الشّعرية وقواعدها من خلال حسن تصويرها للمحكي وتعدّد الأصوات وتنوّع الأماكن والشّخصيات سعياً نمها إيصال الرؤية مكتملة وبحلّة تبهر قارئها، دون أن تنسى وضع بصمة الوالد المجاهد في كل بداية عمل الولاء لوالدها موطّدة ميثاق المودّة وعرفان الجميل لتُعيد ذكره في الرواية الثالثة مختتمة به هذه السلسلة التّاريخية المليئة بحمولات ثقافية قائلةً:

إلى أبي.. دوماً.[1]

كلها ذكريات لشخصيات تستحق أن ترسّخ أسماءهم بقلم من ذهب، سجلهم التّاريخي حافل بإنجازات ترفع لهم قبعة التّحية والافتخار، أسماء حتى ولو غيّبوها على الوطن والحكم فلن تغيب عن ذاكرتنا، إنّهم قوامة الوطن وأعمدتها، لولا غدر الماكرين استغلالهم لكنّا من خيرة الأوطان أمناً ووئاماً، ناسف على حالنا، وما "أحلام مستغانمي" إلاّ شاهداً ومصوّرا لأوجاع وآلام الوطن من كيد الكائدين ومكر الماكرين الذين لا يريدون الصّلاح للبلاد والعباد، هي صرخة من كاتبة حزّ في نفسها واقعاً فوضاوياً اختلطت فيه الأدوار والأمكنة، وأصبح الشّنيع سيّد السلطة والسّيادة، فليس ببعيد عليهم فعل هذه الجرائم في حقهم.

قلمها وحسّها الوطني دفعاها إلى إظهار حقيقة الوضع الحقيقي لوجه الجزائر، وما إعادة إحياء ذكراهم إلا للإعادة بعض ممّا قدموه لوطننا الغالي.. حفظه الله ورعاه.

هي بحضورهم في هذه الرواية تستنجد بهم تارة ومتحسرة عليهم جراء تهميشهم الوطني تارة أخرى، لم تعرف أترثيهم أم تدافع عن حقهم المسلوب. قضايا شائكة ومعقدة تحتاج رجال نوفمبر لفك عقدها وحلها لكي نفجّر هذا الظلام لنخرج إلى نور الحياة المستقرة والأمنة

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، دص.

وتتوالى الحَسرات والأسى بنبرات مُستغانمية الفرع جزائرية الأصل في كشف وإبانة الحقائق المندسة خلف مجريات السّياسة والاستراتيجيات المبرمجة لهدم الانتماء الهوياتي، وإباحية التبعية للآخر الغربي، حيث تقول:

"**كانت سيارات الإسعاف العسكرية تغطّي لحظتها على النّشيد الوطنّي، وتشقّ الطريق بصفّاراتها، لتلقي على الأسرّة المتحرّكة جنوداً جزائريين سقطوا بسلاح جزائريّ. بعضهم جرحى، وبعضهم جاؤوا مشوّهي الجثث، لينتظروا أهلهم في برّاد.**"[1]

ولذا نسيت يومها أن تبكي أباها، وراحت تبكي النّظرات الفارغة لجنود لن يدركوا يوماً لماذا ماتوا".

تزامنت فترة العشرية السّوداء التي حلّت بوطنا الحبيب وما نتج عنها من اضطرابات على جميع الأصعدة الأمنية والسّياسية والاقتصادية والاجتماعية خلّفت وراءها آلام وفراق وقتل وخراب وغيرها، هزّت نفوس الكُتاب(شعراء/روائيين) للإشادة بما تعانيه الجزائر من ويلات الإرهاب الجهنمية التي حرمتهم الاستقرار على شعبها وأرضها الطّاهرة، وهذا الوجع ما حمّلته مستغانمي عنوان روايتها مفتتحته بلفظة "**فوضى**" موحية بكمية اللاستقرار والتّيه والضّياع.

فصراع الأحزاب واختلاف طموحاتهم السّياسية خلق جوّاً مكهرب أدخل الوطن في سنوات من العتمة والاضطراب والضّياع التي أحدثت فجوات والانكسارات داخل الحكومة الجزائرية، وهذا ما صرّحت به مستغانمي خلف أنساقها المضمرة التي نفهم من خلالها منحى الرّواية واتجاهها الذي يعرف دلالياً من خلال عتباته الداخلية والخارجية، "ولهذا لم يقتصر بناء العتبات على التزيين والزخرفة والتأنق ورعاية الجمال الشكلي وحسب، بل نجدها تنتظم في سياقات دلالية موجهة، ومسارات مكثفة للمعنى، وعبارات تقتصد في اللغة، وتكتنز المنجز والإبداع"[2]، فهده العتبات لها فضل إنارة المرسل إليه في تتبّع مسار الرواية باعتبار العمل المنجز نسيجاً واحداً.

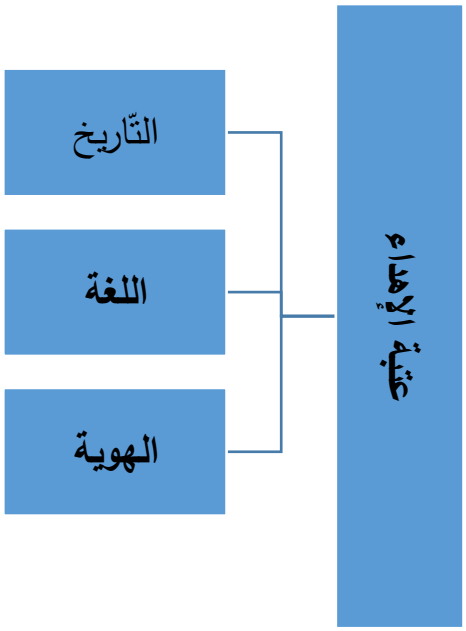
---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 310،311.

[22] -فليح مضحي أحمد السامرائي وآخرون، فضاء الرؤيا وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر النقدي، ط1، دار غيداء، الأردن، 2015، ص70.

ويوضّح إهداء "**أحلام مستغانمي**" من خلال السّياق الثّقافي حمل تاريخ الجزائر ماضيها وحاضرها، باستذكارها لرموز الوطن وشهدائها الأحرار الذين ساهموا بأفعالهم وأقوالهم في نصرة الوطن وإعلاء كلمة الحق، وقد كلفهم ذلك أرواحهم التي ذهبت بغدر الكائدين وحقد الظالمين، وبمشاعر ممزوجة بالفخر والألم والوجع والاعتزاز تهدي لهم ابنة وطنهم هذا العمل الروائي، كل هذه التناقضات في حياتهم زادتهم إلاّ تمجيداً وتخليداً، وكأنّها بهذا الإنتاج الأدبي أحيتهم من جديد.

ونختزل ما ذكرناه في المخطط التّالي:



وبالرغم من هذا التفاوت والاختلاف بين هاته عتبات الدّاخلية والخارجية، إلاّ أنّها تمثّل وحدة متكاملة مترابطة بين بعضها البعض.

الفصل الثالث

تمظهر النّسق المُضمر على مستوى المتن الرّوائي

أولاً: صور المثقّف وتمثلاته الثّقافية.

ثانياً: الفضاء المكاني ودلالاته الثّقافية.

ثالثاً: الجسد بين الرّمز والإغراء.

أولاً–المثقّف وتمثّلاته الثّقافية في ثلاثية "أحلام مستغانمي

توطئة:

تعدّدت أنماط الشّخصيات التي يوظّفها الرّوائيون داخل إنتاجاتهم الأدبية بتعدّد أدوارهم ووظائفهم داخل المجتمع، فقد استطاع الكُتاب إعطاء نماذج كثيرة لقضايا الحياة ومجرياتها بتمثيل خيالي، حيث تعدّ الشّخصيات من المعالم الأساسية في البناء السّردي الذي يعتبر آلة تصوير للواقع المعيش، فيطرح فيها الكاتب أهم الموضوعات كتجسيد صورة المرأة أو صورة الوطن، أو صورة الرّجل الشّرقي، أو الفلاح أو المثقّف.

ويعدّ المثقّف من أبرز القضايا وأهمّها التي شغلت بال الكُتاب والرّوائيين في العصر الحديث، فقد كان له قديماً موقعاً لا بأس به، بيد أنّه لم يمثّل بهذا القدر الذي لقيّه المثقّف في الرّواية المعاصرة، فرصد صور المثقّف وإعطائه مرتبة مهمّة ليس من باب الحبكة الفنّية فقط، بل لردّ اعتباره بعد أن هُمّش وأُبعد عن السّاحة الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية، وغُيّب دوره كفرد فاعل وعطائه اللامحدود في المجتمع في توصيل صوته باعتباره إنسان واع بمقتضيات الحياة وتقلّباتها.

وبما أنّ الرواية الحديثة ظهرت في ظلّ "أفكار ما بعد الحداثة الأوروبية، كان من الطّبيعي بعد استشراء أفكار ما بعد الحداثة، وذوبان هويّة الفرد، وتغييّب الذّات البشريّة، والسّعي إلى اختفاء الكائن الإنساني وتذويبه في بنيات اقتصادية وسياسيّة أن تنشأ أشكال جديدة في الرّواية"[1]، فهذا التّغيير الأيديولوجي في فكر العقل العربي أحدثت تبادل الأدوار السّردية في تصوير العالم، فقد شهد العالم انزياحات على جميع الأصعدة نتج عنها تمرّد في أوساط الانتاج الفنّي والأدبي، فكل هذه التّراكمات المعرفية

[1] – هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ط1، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، 2013، ص 08.

والإحداثيات الجديدة في مجال الأدب غيرت أنماط الكتابة السّردية وطرائق الطّرح والبناء.

فخروج الرّواية عن شكلها الكلاسيكي الثّابت منحتها لها تحوّلات ما بعد الحداثة لتداعيات فرضتها حياة العصرنة آنذاك، ونحن لسنا بعيدين عن هذه الأحداث والتّقلبات العالمية للمؤسّسات الاجتماعية والسّياسية والثّقافية، حتّى هيمنت على المركز الكلّي المتحكّم في سيرورة العالم ليس الغربي فقط، بل طال حتّى العربي، وقد ساعد في ذلك عوامل عديدة لعل أهمها الاستعمار ومخلفاته.

فالمثّقف العربي في العصر الحديث كثرت فيه التّجريب والشّكوك والفوضى واللاّتوازن، اندرج في اللاّصنفيات، سحبت منه كامل الصّلاحية في إبداء رأي او المشاركة في السّلطة وغيرها من الوظائف التي تساعد في تنمية المجتمع وتطويره، "فبداية من السبعينات، وهزيمة 1967، ووصولاً لعقد التّسعينات تعمّقت الفجوة بالانكسار، انكسار الأحلام، وتراجع القضايا الكبرى، وتهميش دور المثّقف والمبدع، كل هذا أدى إلى تغيّرات جوهرية في بنية التّفكير لدى المّبدع، ممّا انعكس بدوره على بنيات السّرد وطرائقه".[1]

وللدّور الهام الذي يلعبه المثّقف في نهضة المجتمع وتنويره، فالسّرد هو الوسيلة المهمّة في تمثيل دوره ومكانته وتبيين إمكانياته المعينة في إيقاظ الوعي البشري باعتباره إنساناً مثقفاً متطلّعاً على الآخر ومنفتح على أطم العلم والمعرفة حتى يساهم في بناء وطنه، وتجسيد معارفه على أرض الواقع، وهذا هو الدافع الأساسي لتنحيته وإبعاده عن المركزية ، واستغلال الوضع لنهب الخيرات والثّروات.

[1] – هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ص09.

والعجيب في الأمر في أوطاننا العربية، بدل أن نلتفّ حول هذه الطبقة، لقيت حرباً باردة دون أيّ ذنب، فإذا غيّبت هذه الكفاءات وهمشّت ولم تكن في صدارة الوطن، فلن ننتظر الأمل والنجاح في حاضرنا ومستقبلنا، فمن هو المثّقف؟ وما تعريفه؟ وهل هناك أنواع له؟ سنتعرف على كل هذا ونجاوب على هذه التّساؤلات قبل أن نشرع في إبراز صور المثقّف في الثلاثية –نموذج الدّراسة–لـ "أحلام مستغانمي".

تعريف المثّقف

تعدّدت الآراء واختلفت في تحديد تعريف مجدّد للمثقف في العصر الحديث، وترجع صعوبة ضبط المفهوم كأي مصطلح بارز في فترة ما بعد البنيوية إلى الأيديولوجيات المختلفة والفلسفات المتنوّعة والاتجاهات المتعدّدة، فكل ناقد يشرحه من زاويته وعلى حسب مشاربه الثّقافية، لهذا لم يثبت للمثقف تعريفاً واحداً واضحاً، وتأسيساً على هذا سوف نعرج إلى طرح بعض التّعريفات لنقاد غربيّين تناولوا في دراساتهم لمفهوم المثقّف.

وصف الكاتب الفرنسي "**جوليان بندا Julien Benda**" في كتابه "**خيانة الأكليروس** **La trahison des clercs**" المثقّفين على أنّهم تلك الفئة القليلة العدد من الفلاسفة والموهوبين الذين يمثّلون ضمير البشريّة، ويسهرون على الحفاظ على القيّم المطلقة كالعدالة والحقيقة والعقل مثل: سقراط، والمسيح، وسبينوزا، وفولتير"[1]، فهذا النّاقد الفرنسي من خلال مفهومه للمثقّف خصّص فقط طبقة الفلاسفة الذين لهم سلطة أبداء الرأي وتحديد الفكر الذي يوجّه الإنسان باعتبارهم المؤثّرين الفعليين في البنية الفوقية للمجتمع، فما غير ذلك من الأشخاص لا ينضمّون إلى دائرة الإنسان المثقّف، وهذا ما أراه حقيقة إجحاف في حق بقية أطياف المجتمع كالطّبيب والمعلم والمهندس وغيرهم ممن يستطيعون المساهمة والتأثير في بنية المجتمع وتطوّره.

[1] – هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ص 28.

في حين يذهب النّاقد "**أنطونيو جرامشي Antonio Gramsci**" إلى "أنّ كل الأفراد مثقّفون في نظري.. ولكن ليس لكل الأفراد وظيفة المثقّفين في المجتمع"[1]، فقد أكّد هذا الخبر على ضرورة تفعيل دور المثقّف وتمرّسه في المجتمع حتّى يتحقّق نشاطه فيصبح بذلك أنسانا مثقفاً له دوره ومكانته وتأثيره داخل بيئته، وقد وضّح "**جرامشي**" الأهمية الكبيرة للمُثقّف وطاقاته الجبارة إن استغلت الطبقة الحاكمة ذلك، فمن غير المعقول إزاحة هذه الطبقة من تجسيد آرائها وطرح أفكارها وبلورتها قصد إنشاء مجتمع واع ومتفتّح، وهذا لن يتحقّق إلاّ بتظافر جهود المثقّفين، فهو لم يحدّد فئة معينة مثلما فعل "**بندا**" الذي وضع صنفاً واحداً للمثقّف.

وقد بيّن "**جرامشي**" "أنّ الذين يقومون بوظيفة المثقّف أو المفكّر في المجتمع يمكن تقسيمهم إلى قسمين: الأول يضّم المثقّفين التّقليدين مثل المعلمين والسكهنة والإداريين، وهم الذين يستمرون في أداء ذلك العمل نفسه جيلاً بعد جيل، والثّاني يضّم من يسميهم المثقّفين المنسّقين".[2]

أما عربيا فقد اختلف النُقاد كذلك في بلورة مفهوما واضحاً وشاملاً لشخصية المُثقّف، فكلمة (مثقّف) في حدّ ذاتها مازالت عتمة لكثرة المرادفات للمصطلح الواحد بفعل ترجمة، واختلاف المذاهب والمشارب، لهذا لم يحدّد تعريفا شاملاً للمثقّف.

ونشرع في دراسة صورة المثقّف وتمثيلاته المتنوّعة في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، وما الوظيفة التي لعبها داخل المعمار السّردي؟

[1] – هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ص22.

[2] – إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، ط1، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، 2006، ص 33.

أولاً: المُثقّف المُضطهد

أ-خالد بن طوبال: (في رواية ذاكرة الجسد) جاء بصورة مثقف ثوري شارك في ثورة نوفمبر مع المجاهدين حتى استقلت الجزائر، ثم انتقل للعيش في فرنسا بسبب التّهميش وسطوة السّياسيّن على السّلطة التي عملت جاهدة على قبع الصحافة وممثّلي المجتمع الواعيين بمجريات قضايا الوطن، فكان الحصار حليفهم والضغط النفسي من كل جانب ممّا دفعهم إلى الهجرة.

ب-خالد بن طوبال: (في رواية فوضى الحواس)

تعد الشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، إذ لا رواية من غير شخصية بل إن الرواية فن الشخصية ، ومن ثمّ كان التشخيص هو محور التجربة الروائية".[1]

استعارت الرّوائية شخصية "خالد بن طوبال" التي تعادل اسمه في رواية "ذاكرة الجسد" بصورة مصوّر مهاجر من وطنه باعتبار أن الكاتبة تشتغل في إنتاجها الأدبي بصيغة الخطاب الواصف (رواية داخل رواية)، لهذا لم يمنع ذلك من استحضار نفس الشّخصيات بنفس المواصفات تقريباً في ثلاثيّتها المشهورة (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، حيث أعطت لكل شخصية زاوية أساسية في معمارها السّردي قصد تولّي أدوار فاعلة ومهمّة في بناء نسيج النّص الروائي كلُ ووظيفته التأويلية والأيديولوجية التي سطرتها الكاتبة داخل عملها الأدبي، فدينامية النّص تتحكّم فيه الروائية بحكم أنّها من تصنع الحداث والوقائع وترتّبها حسب ما يمليه عليها خيالها السّردي.

[1] -روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1995، ص231، نقلا عن: فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية -قراءة في الأنساق الثقافية- ص164.

وفي تشكيل الكاتبة للشّخصيات التي تقوم بتمثيل الأدوار المُحبكة والمُسطّرة لمعمار النّص، والتي نجد من بينها بروز تركيبة خاصة من أصناف المجتمع الواحد، والمصنّفين في طبقة المُثقفين الذين لهم الدّور الفاعل في توجيه فكر ورؤى العقل البشري بحيث يساهم في نشأة ونهضة البلاد والعباد، ولهذه والأسباب أصبح للمثقّف منزلة مُهمة داخل المجتمع، تلقى من خلال وعيّه بمجريات الأمور وبحثه المُستمر عن الحقيقة بمسحه الغموض عن الاستراتيجيات المعمول بها في العصر الحديث انجر عنه متابعة شديدة من قبل السّلطة والحكومة.

وتعدّ شخصية "خالد بن طوبال" رمز لرجل عاش وشهد ما جرى في الثّورة وفي عهد التّسعينات وما لاقى فيه الشّعب الجزائري ويلات العنف والقتل، وقد نشب بين هؤلاء المسلّحين والمثّقفين بمختلف اتجاهاتهم وأيديولوجياتهم جور الحُكام وتعسفهم، وهذا ما وضّحته الروائية "أحلام مستغانمي" ممثّلة ذلك بأنماط متعدّدة من طرائف المجتمع، مبيّنة وظيفتهم واضطهادهم المُتولّد من قبل السّلطة، وانعكاس ذلك على حياتهم ووضع بلادهم.

وحرصاً من الكاتبة نزع الغموض على الحقيقة المُوجعة من ممارسات السّلطة اتجاه المُثقّف، أخذت على عاتقها خدمة توّصيل صوتها للعالم بدعوتها لرفع الظّلم عليهم، والسّماح لهم بحريّة التّعبير والعيش بوئام داخل أوطانهم، وما "خالد بن طوبال" إلا نموذج من ملايين النّماذج المضطهدة في الجزائر والوطن العربي، تقول "**مستغانمي**" موضّحة معاناته وفقدانه لأحد حواسه وهو مزاول لعمله:

"**أذكر أنّني حاولت أن ألتقط صورةً لعسكري وهو يقف على مبنى مقرّ الحزب، موجّهاً رشّاشه نحو الشّارع، وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى واخترق ذراعي اليسرى**".[1]

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص270.

ويستمر السّارد في تصوير ما حدث له زمانياً ومكانياً متحسراً على ما ضيّعه من جسده في هذه الحادثة ظلماً وبهتاناً مضيفاً:

"**حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988. كنت وقتها أعمل مصوّراً صحافياً. ذهبت لألتقط صوراً لتلك التّظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشّوارع دون سابق قرار**".[1]

إنّ في زيادة وعي الإنسان بمعطيات الحياة وتشعباتها، وبذله لجهد في المحافظة السّليمة لسيرورتها وصناعة القرارات الصّحيحة، والسّعي إلى كشف الحقائق الدفينة وإبانتها للشّعب حتّى يتفطّنوا ويميّزوا بين المشوب والحصيف، كلفته حياة التّشرد والتّهميش زيادة إلى عقد مؤامرات لقتله ونفيّه لكي يتسنّى لهم بعثرة البلاد وثرواتها، وتقسيم حصة الأسد بينهم دونما شخص يباغت فرحتهم ويبيّن خفايا نواياهم الخبيثة، واستنادا لكلّ ذلك وضّحت الرّوائية ذلك من خلال تشخيصها لصوّر المُثقّف في هذا الإنتاج الأدبي.

وفي نفس الصّدد تواصل الرّوائية تبيّن مظاهر تضييّق الخناق على الفئة المُثقّفة وبالخصوص الصحافييّن، قصد تغطية جرائمهم واعتداءاتهم على الغير وعدم فضحها للعامة، وقد تمّ متابعتهم للقضاء عليهم ومنعهم من ممارسة نشاطهم العلمي والسّياسي، وظهر موقف السّلطة الإرهابية اتّجاه المُثقفين حتّى في أبسط ضروريات الحياة، وهذا ما نلتمسه في حديث الكاتبة مبرزة تعاطفها مع هؤلاء الفئة قائلة:

"**كان مجرّد طلبه هاتفياً من قسنطينة، أمراً فيه كثير من المجازفة، وهو ما جعلني أحاول الاتّصال به كلّما وجدتّني عند إحدى القريبات، نظراً إلى كون هاتفي مراقب.. بحكم أنّه هاتف عسكري، وهاتف أمي كذلك، بنيّة التجسّس على أخبار ناصر**

[1] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص270.

وتنقّلاته، وهاتف ذلك الرجل أيضاً موضوع تحت التّنصت.. لكونه صحافياً وعضواً في المجلس الاستشاري".[1]

ويتواصل الصّراع على المُثّقف بين السّلطة من جهة والجماعة الإرهابية المُسلّحة من جهة أخرى، وهذا ما فتئ أن تزايد تفاقم هذا الوضع كما وضحنا ذلك أعلاه في زمن التّسعينات الذي تولّد فيها صراع المُثقف مع نفسه جراء محاصرته من الخارج، وصراع المُثقّف والسّلطة لتتبعه حقائق ووقائع الوضع في البلاد وإزالة الغطاء عن أسباب التّسيّب والانحلال السّياسي والاقتصادي والاجتماعي وغيره، وصراع المُثقّف مع من هم ضد السلطة وتحرشهم به، وفي هذه التّحليل نبرز ما جاء من أنواع من خلال ورودها داخل هذه المدّونة السّردية، وهذا التّضارب بيّنه السّارد حين قال:

"**قبلك طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها في أحداث 88 مع آلة التّصوير. أما اليمنى فما كدتُ أتحوّل إلى الصّحافة المكتوبة حتّى أصبح الإسلاميون يطالبون بها!**".[2]

وحيث أنّ الثّابت في الأمر أنّ فئة الصّحافة هم الفئة الأكثر استهدافاً في المجتمع لاشتغالهم في زيادة وعي الشّعب وتنويره لمعضلات الحياة منذ عصور والتّطلع للأمام بأفق عالية وهمم شاهقة، ولهذا فأول من يقتل هم، وأول من تهابه السّلطة والمتمرّدين هم فئة الطبقة المُثقفة والتي مثّلت "**مستغانمي**" أوجاعهم داخل عملها السّردي أحسن تمثيل.

"**كمصّور يتردّد في اختيار الزّاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أيّ مدخل أكتب هذه القصّة التي التقطت من قرب من الزّوايا العريضة للحقيقة**"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص289.

[2] – المصدر نفسه، ص 273.

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص19.

السّارد في هذا الموضع شكا للقارئ انزعاجه وحرقته على فقدان أحد حواسه قهراً، وممكن جداً في تلك اللّحظة التي بُترت فيها يده لعن هذا الزمن الذي قُطعت فيه الأرقاب، حيث يقول:

"**وأعرف كم يمكن لصورة أن تكون مكلفة، وقد كلفتّني قبل عشر سنين عطباً في ذراعي اليسرى**".[1]

"**ذات يوم تنزل عليك صاعقة الصّورة، تصبح مصوّراً في زمن الموت العبثي**".[2]

وتبقى النّفوس الجزائرية ومُنتمي الصحافة في رعب دائم ومستمر، الكل يتحضّر ليوم وفاته كمن ينتظر الموعد الذي يؤخذ فيه غدراً.

"**أحاسيس لم اعرفها مع زوجتي، التي كنت لسنوات أفرض عليها تناول حبوب منع الحمل، مهووساً بخوفي أن أغتال فتتكرّر في طفلي مأساتي. فكرة أن أترك ابني يتيماً كانت تعذّبني، حتّى إنّني في الفترة التي تلت اغتيال عبد الحق، كنت أستيقظ مذعوراً كما على صوت بكاء رضيع**".[3]

وممّا أكدّ حتميّة العمل في هذا الجوّ المُكهرب والمنتسب لزمن التّسعينات وما انجر عنه من ظروف قاهرة وانتشار الوحوش البشرية القاتلة، بصمة "**مستغانمي**" حين قالت على وجود حرب أهلية ناشبة في الجزائر غير معروفة الأسباب التي أدت إلى إعلان الموت المُحقق لكل من يعترض طريقهم، الكاتبة سردت وقائع الطبقة المُثقّفة بالتّحديد المصوّرون مشخّصة حالتهم قبل وأثناء وبعد أداء مناسك عملهم، حيث تمّ التّصوير بشكل دقيق ومثير للانتباه ومع ذلك مؤسف حقاً ما يحدث لهؤلاء الصّحفيين الذين

[1] – المصدر نفسه، ص25.

[2] المصدر السابق، ص26.

[3] – المصدر السابق، ص19.

يظلمون خاصة في وقت الحروب وفي زمن فقدان السّيطرة على العام للبلاد، تسرد الكاتبة بقلب حزين:

"**كلّ مصوّر حرب، مشروع قتيل يبحث عن صورته وسط الدّمار. ثمّة مُخاطرة في أن تكون مصوّراً للموت البشع. كأنّه دمارك الدّاخلي. ولن يرمّم خرابك عند ذاك حتّى فرصة حصولك على جائزة**".[1]

وتليها نبرة كلمات قاسية ومخيفة من قلم كاتبة لم تعرف في طفولتها سوى أخبار الموت والقتل ونما فيها حتى باقي مراحل حياتها مختزنة كل هذه الذكريات داخل وعائها اللاّشعوري، لتفرغه في سلسلتها المشهورة، مُعتمدةً في نمط كتاباتها الخطاب الواصف، تتحدّث الذّات الكاتبة مُتحيّرة على الصحافييّن ومستقبل عملهم المرهون بموتهم الأكيد داخل مزبلة الموت، ذاكرةً: "**لا يخفّف من ذنبك إلاّ انّك خلف الكاميرا، لا تصوّر سوى احتمال موتك**".[2]

ممّا لاحظته الباحثة أن الذّات الكاتبة "**أحلام مستغانمي**" وازنت في ثلاثيتها في وضع الأحداث، وتكوين الشّخصيات، ممّا صنعت لنفسها ولإنتاجها الأدبي مكانة عربية بل وعالمية بسبب ما استحدثته في طريقة بناءها وفي تركيبها اللّغوي لنسيج النّص، حيث نجد نفس الحدث مُتكرر بصيغة مغايرة على ما جاء في الرّواية التي سبقتها أو الرواية التي تبعتها، وهذا تمثيل على ما سبق ذكره، تقول السّاردة:

"**لا أدري كيف أوصلني التّفكير إلى ذلك الكائن الحبريّ الذي انتحلت اسمه صحافياً عدّة سنوات. وكنت أوقّع مقالاتي محتمياً به، من رصاص القتلة المتربّص بكل قلم، واثقاً بأنّ هذا الرجل لم يوجد يوماً في الحياة، كما زعمت مؤلفة تلك الرّواية**".[3]

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص26.

[2] – المصدر نفسه، ص26.

[3] – المصدر السابق، ص48.

وتكرّر الكاتبة حضوره في رواية "عابر سرير" قائلةً:

"**اسمي خالد بن طوبال، أعمل مصوراً صحافياً**".[1]

تُعتبر ممارسة النّشاط المهني وحريّة التّعبير في أي مجال من مجالات الحياة في المجتمع الجزائري شعباً وحكومةً تعد عن قانون السلطة الحاكمة إذا كانت هذه الأخيرة سلطة مضادة للصّحافة وما يصدر عنها من سيل أقلامهم في مواضيع تلمسهم وتكشف دسائسهم، بالرغم من أنّ الصّحفييّن المفروض أن يكونوا محمييّن من طرف الحكومة السائدة باعتبارهم الفئة الأكثر حمولة ثقافياً وأيديولوجياً وخبرة في مسرح الحياة ممّا يشاهدوه ويسمعوه ويبحثوا عنه للوصول إلى حقائق الأمور، غير إن البيروقراطية بعيدة كلّ البعد على قوانين الحكومة الجزائرية في تطبيقها لسياسة احترام الصّحفييّن الذين هم ملتزمون بشروط المهنة وتشريعاتها، فلا يجوز تضييق دائرة عملهم وخنقهم سياسياً ورفضهم مجتمعياً لكونهم أزالوا الغموض عن مواطن المعضلات، وأجهروا بحقائق الأمور.

ونجد في كل محطة من محطّات هذا العمل الأدبي لـ "أحلام مستغانمي" صرخات متعددة الدّلالات على ما يكابده الصّحافييّن من كبت لحرية قلمهم وحياتهم ككلّ، منها صرخة متألم، صرخة متحسّر، صرخة خوف على حياتهم، وصرخة لوم، ممّا أدى بهم الحال إلى الفرار من الوطن الأم لتحتضنهم أوطان أخرى لتستفاد من خبراتهم ومن طموحاتهم لتكتسبها وتستثمر جهودهم في تطور مجتمعاتهم ، ونتأسف لحال بلادنا وقراراتها التّعسفية اتّجاه المُثقف، وتمرّ الباحثة إلى توضيح الشخصيات المتمثّلة في صورة المثقّف المغترب، وتبييّن حالته المهنيّة والمعيشية بعد أن اغترب عن وطنه الأم (الجزائر).

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص56.

ج–عبد الحق: صفحي جزائري كذلك ضُيّق عليهم في وطنهم الأم، ليلقى حتفه بعد أن حاول مراراً وتكراراً الهروب من أيدي الغدر والخيانة، بيد أنّهم أوقعوه قهراً في فخ الموت والرّحيل بحرقة دون وجه حق، بحجّة أنّه يمارس حقه في العمل كصحافياً ينثر صوته هنا وهناك ليُسمع كلّ من له شأن في بحث أحوال البلاد والعباد، فكان لسانه هو أكبر عائق أمامه لمواصلة العيش الكريم، تقول السّاردة متحسّرة على اغتياله:

"**كان المسكين صحافيا إذن.. أو موظفا في جريدة. كدت أحتضنه وأجهش بالبكاء، لو كنّا بمفردنا. ولكنّني لم أجد في صوتي شجاعة سوى لطلب تلك الجريدة منه.. فناولني إيّاها.. ومضى**".[1]

"**إنّه عبد الحق إذن..**"[2]

شخصية "عبد الحق" كانت غامضة نوعاً ما في الرّواية، حيث أنّ الغموض اعترى سطح الأحداث وتمازج مع من تحبّ السّاردة، لتشابه تفاصيله مع خالد بن طوبال ليصلّ أمر التّماثل حتى في قارورة العطر التي يستخدمها، وهذا التّداخل السّردي وتناغمه زاد من التّستر النّسقي داخل ثنايا النّص الرّوائي، فكانت الصّدمة بعد أن اكتشفت "حياة" السّاردة أنّ عبد الحق ليس هو من تبحث عن حبها معه، بعد أن عايشت معه بعض تفاصيل حياته كبيته، وكتبه، وعطره، وأنّه اغتيل مثل باقي زملائه على أيدي الغدر، ليرحل ويترك وراءه هموماً وخوفاً في قلوب من عرفوه ومن لم يعرفوه.

"**من بين كلّ الميتات، جاء اغتيال عبد الحق، الأكثر صدمة لي. هل أكثر ألماً من أن تدخل حياة أحد وهو على وشك أن يغادر الحياة؟**

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص293.

[2] – المصدر نفسه، ص294.

هذا الرجل الذي لا أعرفه، وأعرف كلّ شيء عنه، ماذا يمكن للجرائد أن تضيف إلى معرفتي به سوى تفاصيل موته، التي لا أريد أن أعرفها، والتي نشرتها الصّحافة الوطنيّة في صفحاتها الأولى بصورة كبيره له، وتحتها الكلمات نفسها، بلغة أو بأخرى (وداعاً.. عبد الحقّ)"[1].

سياسات متعمدة في قبع حرّيات الصّحفييّن وإبعادهم عمّا يسعون القيام به من جُرم وتقتيل وسرقة وممارسات خاطئة، لم يمنعهم من مواصلة عملهم بنزاهة وشرف وذلك لاكتسابهم المبادئ الوطنّية.

"تعوّد الصّحافيون هنا إنزال صور موتاهم بالأحجام نفسها ورثاء أنفسهم مسبّقاً مع سقوط كل صحافيّ جديد".[2]

ويبقى الضّرر المهني وغارات الاغتيالات متواصلة في حياة المثقفين الصّحافييّن لدرجة أنّ كل من يمتهن هذه المهنة بشرف ينتظر دوره في مغادرة الحياة ليلتقي برفاق مهنته الذين تحدّوا الصّعاب وحلّقوا بأقلامهم لتعلوا كلمة الحق سماء الوطن دون خوف أو تردّد، فهيمنة السّلطة المُضادة على الصّحافييّن وضغطهم المُتواصل لم يكن عائقاً في البحث عن الحقيقة وتعرية المسكوت عنه حتّى يتحقّق مبدأ الحقّ في الحياة بكرامة.

ثانياً: المُثقّف المغترب

يعتبر المثّقف المغترب أحد المُثقّفين الذين هُمّشوا وقهروا في أوطانهم جراء عدم الاستقرار البيئة السّياسيّة والاجتماعية للبلاد من جهة، ومحاربتهم وقبع حرّياتهم المهنية من جهة أخرى، فقرّروا الفرار إلى خارج الوطن هروباً من واقعهم المزري وضمانهم

[1] - المصدر نفسه، ص296.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص296.

للحياة الهنيئة والكريمة، فسنحت لهم الدّول المجاورة بهذا الحق الإنساني فأصبحوا من المثقّفين المُهمين الذين ذاع صيتهم بإنتاجاتهم الهادفة وأفكارهم ومواهبهم الذّات دلالة إيحائية، فقد استغلوا مساحة الحرّية المسموحة للمواطنين في جميع جوانب الحياة بالتّعبير عمّا يختلج صدورهم في مختلف المهن والمواهب المتنوعة، وهذا ما أفضت إلى ظهور أشخاص ذوو المنزلة المرموقة بأعمالهم القيّمة والتي تستدعي الاهتمام والمتابعة ولما لا حتّى الشُّهرة والأضواء.

أ-مراد:

شخصية ثانوية اعتمدتها الكاتبة لوصل باقي الشّخصيات بين بعضهم البعض، وتكثيف المشاهد السّردية لتكتمل الصّورة النّهائية للبناء المعماري للنّص الرّوائي، فانتقت الكاتبة من بيئتها الجزائرية شخصيات من الطبقة المثقفة ورسم معالم الاضطهاد الذي يعانونه مجلبة منها للحدّ من هذا التّعسف ضدهم، ومكلّلة بناءها بعتاب حاد على السّلطة والزمن المُعاش إبان تلك الفترة ككل.

"**أمّا ما أوصله إلى هنا، فتلك حكاية أخرى تصلح رواية أو فيلماً سينمائياً، حتّى إنّ صحفاً غربية كثيرة تناقلت قصّته، بعد ان أصبح رمزاً لعبثيّة ما يحدث في الجزائر، ونموذجاً لقدر المثقّف الجزائريّ الذي أفتى (البعض) في المساجد بفتك دمه لأنّه يساريّ، وأصدرت السّلطات حُكماً غيابياً عليه بالسّجن بتهمة انتمائه للجماعات الإسلامية!**[1]

الكاتبة في هذا العمل الأدبي فصّلت في كل شخصية تبنّتها في عملها على تعريفها بالتفصيل والتّدقيق حتّى يتسنّى للذّات القارئة معرفة كل ما يدور حوله، وتسهّل عليه عملية الفهم والاستيعاب وربط الأحداث بعضها ببعض، تصرّح السّاردة:

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص58.

"كان مراد مثقّفاً معروفاً في قسنطينة باتّجاهاته اليسارية، وتصريحاته النّارية ضدّ المجرمين. إضافة إلى دار النّشر التي يديرها، كان يشارك في معظم النّشاطات الثّقافية ويكتب أحياناً في الصّحف المحلّية.

ذات مرّة غيّر وجهة سلاحه، وراح يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال الذي كان يتقدّم مبتلعاً كلّ شيء في طريقه"[1].

يعتبر مراد نموذجاً للرّجل المثّقف الواعي بمشاكل الحياة ومعضلاتها، ومحيط بكلّ المستجّدات الحديثة التي طرأت على المجتمع البشري الجزائري وما استوردته من أيديولوجيات غربية تحت مُسمّى الانفتاح، فيقظته وإدراكه لما يجري في السّاحة الوطنيّة تقتضي منه الجهر بالمشكلات وإعطاء الحلول النّاجعة لها، فالتّغييّر لن يحدث إلاّ إذا وجد آذاناً صاغية وروحاً وطنيّة باعثة الأمل والوئام ليتّم إخراج البلاد من دائرة القوقعة والاضطهاد إلى فضاء السّلم والاستقرار الأمني.

"كان مراد يرفض أن يتحوّل النّاس إلى متاريس بشريّة يحتمي خلفها قطاع الأعناق من جهة، وقطّاع الأرزاق من جهة أخرى، متراشقين بأرواح الأبرياء.

لم يكن يدري أنّ قلمه تحوّل إلى مهماز حرّك سلّة العقارب، وأنّ شبكة العنكبوت التي حاكتها المافيا اللّصوصيّة المُهيبة، الموشحة بالنياشين والنّجوم، ستنسج حوله تهماً كافية للحكم عليه بالموت"[2].

إنّ نكران حقيقة الوضع الرّاهن ورفضه من قبل "مراد" ألزمه البحث عن معطيات تتماشى مع ما يقع من تجاوزات خطيرة تستدعي إقامة حواجز للحدّ من هذه العبثية

[1] – المصدر نفسه، ص59.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص59.

المباحة في الجزائر، فمن غير المعقول أن تستنزف الدماء جهاراً واغتيالات للبشر دون مبرر.

"كان مراد يفقد رأسه في ميتة ملفّقة، ويتركه هناك غنيمة معركة لأحد الطرفين، وعبرة لغيره من المثقّفين، لولا أنّه ما إن نجا من محاولة اغتيال حتّى هرب إلى أوروبا"[1].

لم يمرّ أسبوع على أول مقابلة أجرتها معه مجلّة فرنسيّة شهيرة، حتّى اغتيلت أخته. وبرغم أنّها كانت معلمة وأنّ كثيراً من المعلمات اغلتن. وجد مراد في الأمر رسالة واضحة".[2]

كلّ هذه المضايقات ما زادته إلاّ إصراراً مع أشقائه في العمل الصّحفي كاشفين خطط الإرهابيّين المسلحين، وإبانه أوجه الحق الفعلية للعيان بغض النّظر على ما سيقابله من ظلم وازدراء بعد شهرته بأعمال الظالمين، فمن الطبيعي أن تكون هناك ردّة فعل قويّة ومخيفة من أشخاص باعوا ضمائرهم وكرامتهم حتّى يصلوا إلى كرسي السّلطة.

وبدل أن يسكته الخوف، تدفّقت حمم غضبه على صفحات الجرائد، فاضحاً ممارسات (سي...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصّفاء والأعاصير في سماء قسنطينة".[3]

"غير أنّني سعدت بوجوده في باريس، بعد شهرين قضاهما في ألمانيا، ضيفاً لدى جمعية تساند الحرّيات في العالم".[4]

---

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] –أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص59.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر السابق، ص 58.

استدعت الكاتبة مثل هؤلاء الأفراد ذوو الخبرة الحياتية بثقافتهم وانفتاحهم للواقع المعيش فتح عليهم باب التّهجم والتّهكم من قبل السّلطة المُضادة بمعتقداتها المغالطة، أثّرت بالسلب على حياة المُثقّف الذي أبى إلاّ أن يشارك هموم وطنه حتّى في بلدان الغربة.

"**مع مراد كانت لي ذكريات كثيرة، وما توقعت أن تجمعنا مصادفات الغربة في باريس، لنتمرّن معا على خوض تجربة الحرّية بعد ان تقاسمنا أيام الرّعب في ذلك السّكن الأمني في مازافان. فبعد موجة اغتيالات الصّحافيين التي قطفت حياة سبعين صحافياً آنذاك خصّصت الدّولة تحت تهديد الصّحافييّن فندقاً في شاطئ سيدي فرج كمحمية أمنيّة تؤوي ما بقي من سلالتهم المهدّدة بالانقراض**".[1]

كذلك وجود شخصية زيان (في رواية عابر سرير) صحفي جزائري مغترب بين دولتي ألمانيا وفرنسا، وصديق كل من عبد الحق وخالد بن طوبال.

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص60.

ثالثاً: المُثقّف المُحايد

-ناصر عبد المولى:

شخصية "عبد الناصر" تعود إلى وضع الإنسان المثقّف إبان فترة التّسعينات، والتي اتّسمت باضطهاد الشّعب الجزائري، ويعتبر عبد الناصر بن مولى أحد رموز الثّورة الكبرى باعتباره ابن أكبر الشّهداء في السّاحة التّحريرية، فتلقى متابعة شديدة، وتعبّر "**مستغانمي**" عن هذا الحدث التّاريخي مصوّرة ذلك في إحدى مقاطها السّردية، حيث تقول:

"**قبل أيّ خطاب سياسيّ، تفتّح وعي ناصر على اسمه الذي كان نصفه منذورا للقوميّة، والنّصف الآخر للذّاكرة الوطنّية**".[1]

"**ناصر.. ابن الشّهيد الطاهر عبد المولى. أنت تدري أنّه يقيم منذ سنتين في ألمانيا بعد أن اتّهم بانتمائه لجماعة إسلامية مسلّحة**"[2].

مشاهد سردية عديدة ومتنوعة تدلّ على تجشّم حياة "عبد الناصر" بعد ان تمّ اشتباهه، وهذا ما جرى على لسان زوج حياة على اعتبار أنّه تابع للحكومة يقول:

"**إنّ كثيراً من الشّبهات تدور حوله، لإقامته علاقات مع جهات أصولية..**"[3]

"**إنّ أخاك يتكلّم كثيراً. ولولا لسانه لوفّر عليّا وعليه كثيراً من المتاعب. إنّه يعتقد أنّ الاسم الذي يحمله يمنحه حصانة، ويعطيه حق شتم السّلطة وتحريض الآخرين. لقد تدخلت هذه المرة لإطلاق سراحه ولكن لا يمكنني أن أفعل هذا دائما. نحن نعيش حالة من التّوتر الأمني يجب ألاّ يكون فيها استثناءات حتّى لأقرب الناس إلينا.. يجب أن تشرحي له هذا!**"[4]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص192.

1-أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص82.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص182.

[4] – المصدر نفسه، ص182.

تفاقم الوضع في الجزائر مع عُسر العيش بسلام ووئام، وتكبّد مشاق الحياة المدنيّة والمهنيّة أدى إلى هجرة الشّباب ونفورهم من وطنهم بسبب انعدام الأمن والأمان، فكان من نماذج ذلك شخصية عبد الناصر" الذي يمثّل فئة الشباب المُضطهد الرافض لحياة الذّل والهوان، فاتّخذ من الدول الغربية مأواهم الوحيد مهابة الموت المحقق في بلادهم، يحكي ناصر على لسانه:

"**إنّني أسافر كي أعود. ولكن إن بقيت فقد تخسرونني. أقول هذا الكلام لك. أمّا (امّا) ..فسأغافلها وأمضي بخديعة جميلة نحو قدري. ستتحمّل غيابي أكثر من تحمّلها خبر سجني أو قتلي**"[1].

وقد وضّحت السّاردة سبب تهميش هؤلاء الطبقة الواعية بمجريات ووقائع الوطن وتقلبات الوضع العام في العالم والجزائر خاصة، بأنّه فعل مرغوب فيه من قبل السّلطات العُليا للبلاد ولهم أهدافهم التي تمنحهم هذه الصّلاحية في تنفيذ القرارات الخاطئة صوبهم، بالرغم من اجتهادهم وتفاعلهم في جلّ ميادين الحياة بغية تنمية البلاد وتنويرها، وقد مثّلت السّاردة صورة المثقّف بالعموم وأسقطتها على شخصية الرئيس الشّهيد "محمد بوضياف" مبيّنة حرص هذه الطبقة المثقّفة في نهضة الجزائر، إذ تقول:

"**أفهم أنّ بوضياف قرّر إنشاء المجلس الوطني الاستشاري، وهو تجمّع يضمّ عدداً كبيراً من شرائح المجتمع الجزائري، معظمهم من المثقّفين والسّياسيّن الجزائريين المعروفين بنزاهتهم وغيرتهم الوطنّية. وغير المحسوبين على أي نظام سابق، كي يساعدوه في إخراج الجزائر من مأزقها السّياسيّ والتّشريعيّ**"[2].

[1] – المصدر السابق، ص186.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص211.

رابعا: المثقّف السّياسي

"**أحلام مستغانمي**" مثّلت جانباً واحداً من المُثقّف السّياسي والمتمثّل في زوج حياة صاحب البذخ والتّرف، وهنا جانب من الجوانب الأسريّة داخل العمل الأدبي لزوجة تعايش زوج غير معتاد على سياسة العدل والحرّية.

"**النّساء أيضا كالشّعوب إذا أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر، حتّى إن كان الذي يتحكّم في أقدارهنّ ضابطا كبيرا، أو دكتاتورا صغيرا في هيئة زوج**"[1].

أصبحت النّظرة المجتمعية لأي شخص تابع للسلطة الحاكمة أنّه متمرّد وعدوّ للشّعب، وهذا ما وضحّه ناصر أخو حياة مؤنّباً أخته على زواجه من هذه الشاكلة من الرّجال (**مجرم سياسي**):

"**ذنبك.. أنّك تقتسمين مع الشّيطان بيته وسريره**".[2]

"**ولا يزعجك أن يحتضنك بيدين ملطّختين بالدّم؟ بتعليمات منه يسجن الأبرياء، وتمتلئ هذه القبور. ما فائدة ما تعلمّته إذن عن حريّة النّاس في اختيار مصيرهم؟**"[3]

وتبقى متطلّبات الحياة تلزم كل فرد من أفرادها الالتزام بواجب الحفاظ على وطنه وألاّ ينخدع بمغرياتها وشهواتها، فالشّخص السّوي يوفّر لبلده حالة من الأمان والاستقرار لضمان العيش الكريم، لا أن يستغل مكانته وسلطته ضدّ أهل وطنه، والغريب أكثر أنّه من فئة العسكر الذين أقسموا بحماية الجزائر شعباً وحكومةً، وما لاحظناه في هذه الشّخصية (زوج حياة) أنّه زوج ديكتاتوري –كما أزعمت–تنعدم الرّحمة من قلبه حيث تقول:

"**و(سي...) هذا، ليس زوج تلك الكاتبة التي، كما يمتهن زوجها تدبير الاغتيالات، تتسلّى هي بقتل**

---

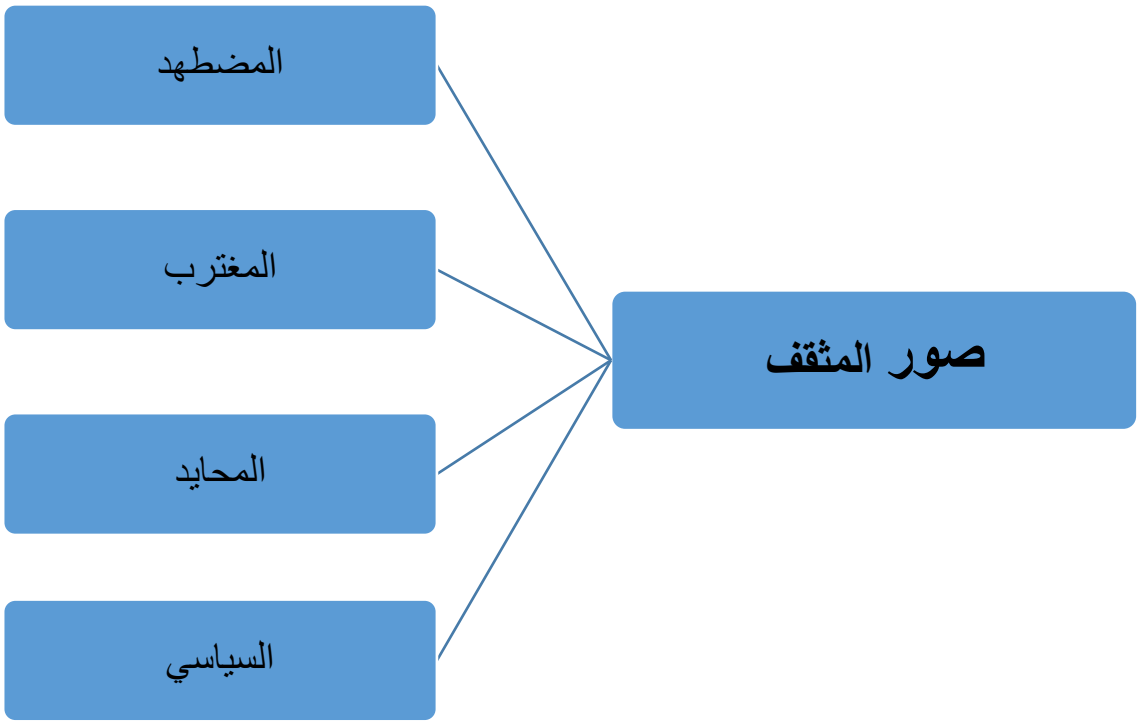
[1] – المصدر نفسه، ص217.

[2] – المصدر السابق، ص176.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الجواس، ص176.

أبطالها في الرّوايات".[1]

ونافلة القول في هذا الصّدد، فالقيد الاجتماعي وسلطة الأنا الأعلى يُمثّلان خلفية سلبيّة لأي سلطة خارجية تتدخّل في شؤون البلاد والعباد، وتسبب حالات من التّوتر والأزمات للمثقّف الجزائري، فهذا التّدخل في شؤون المثقف مهنيّاً، والضغوطات الموجّة للصحفي المثقف الذي يسعى جاهداً في نشره الوعي القوميّ والسّياسي وعرقلة حركة المُتغيرات، انجر عنه عقبات خطيرة أدت به إلى قتله أو نفيّه.



[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص58.

ثانيا: الفضاء المكاني في ثلاثية أحلام مستغانمي:

يعتبر المكان من أهم المعالم الكبرى والهامة في إقامة المعمار السّردي أياً كان اتجاهه، لما له من الأهمية البالغة في تمثيل الأشخاص والأحداث والمواقف التي تقوم فيه، ولهذا اعتبر المكان في العصر الحديث ذا دلالة عميقة ومؤثرة في مسار الحبك الروائي، ولأنّ "الإنسان يبدأ باكتشاف ذاته من خلال تعايشه اليومي مع تجارب المكان الفيزيائي، ثمّ يتنامى الشّعور بالانتماء ليصبح المكان حيّزاً ثقافياً يختزل الكينونة الإنسانية بكل ما فيها من تفاعلات وجدانية وسلوكية وقيميّة".[1]

وقد استلهمت الكاتبة أفكار رواياتها الثّلاث وأماكنها من ماضي الجزائر وحاضرها، وهذا ما استدعى حضور المكان بقوة داخل ثنايا سردها، واخترق مجاله وتوسّع في بنيته الصامتة باقي المعالم الأخرى كالشّخصيات والوقائع وغيرها، باعتباره الأساس الأول لقوام السّرد وبنائه، فكان لزاماً على كل روائي اختيار مكان أحداث الرّواية المراد صناعتها، وقد سُقيت "أحلام" ثلاثيتها بدماء الشّهداء ومواجع الشعب وآلامهم، منتقية أبرز الأحداث وأقواها في تاريخ الجزائر قبل وبعد الثّورة.

إنّ الحنين والشّوق اللّذين لزما الرّوائية منذ ولادتها إلى الوطن الأم خلّفا في نفسيتها وقعاً كبيراً لم ينعكس فقط على تربيتها وفي بناء شخصيتها، بل على مردودها في الصّناعتين (شعراً/نثراً)، فاستحضرت أول مكان يمثّل انتماءها الحقيقي الجزائر بالضبط مدينة قسنطينة مسقط رأس والدها وفخر هويتها، فهيمنت قسنطينة المساحة الكلّية إن صحّ القول على مجريات الثلاثية، فهي النّواة الأولى التي رسمت الكاتبة بها حدود بنائها الحكائي، واتخذتْ من ثورة التّحرير الكُبرى وزمن العشرية السّوداء مسرحاً لرواياتها.

[1] – لخضر هنّي، اللاّمنتمي واختراق النّموذج الموصوف (مقاربة ثقافية في الشعر الجاهلي)، مجلة أنساق، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، مج1، ع2، 2017، ص 40.

ويعتبر المكان من المعالم الأساسية والكبرى في السّرديات على مر العصور، فهو الإشارة الأولى لإعطاء تصّور كامل لمقتضيات الرواية والأيديولوجيات التي بالضرورة تنعكس على قاطني هذا المكان، فمن المعلوم والثابت أنّ كل كاتب يرجع بذاكرته لبلده وعشيرته ويستنطق كل ماضيها بأسلوبه الخاص وخياله الواسع، فالسّرد يتميّز بالمرونة في الطّرح على غرار المُؤرخ الذي يضع الأحداث جامدة بدون روح وتشويق، "إنّ الإنسان قد لا يشعر بوجوده إلاّ في لحظات معيّنة مشروطة كوجود قيمتيْ الزّمان والمكان، وإذا ما فُقدت الذّات هاذيْن الشّرطين يطالها لا محالة الاغتراب الوجودي، وهذا من شأنه أن يولّد لديها قلقاً على الدّوام يحفّزها دوماً للانشغال بالسّؤال عن هذا الوجود.[1]

سنشرع في تحديد دلالة المكان في ثلاثية أحلام مستغانمي وتحليل معناه بآليات النقد الثقافي، وتعرية اللّغة للوصول إلى المسكوت عنه، فالمكان ليس مكاناً فيزيائياً فحسب، بقدر الميزات المعنوية التي يمتلكها، وهذا ما سنبيّنه في هذه الدّراسة، ومُساءلة الدلالة وكشف معناه.

- **الأماكن المفتوحة:**

1-قسنطينة:

حُظيت مدينة قسنطينة بمساحة واسعة في مسرح الفن الرّوائي في أعمال "أحلام مستغانمي"، وهذا راجع لأسباب عدّة منها موقعها الجغرافي في الجزائر من جهة ولما شهدته هذه الرقعة الجغرافية، ففيزيائية المكان على حسب الروائية ساعدت بشكل فضيع في حصانة المدينة وحمايتها من ضربات العدّو وإهاناته من جهة أخرى، إضافة إلى القيّم والأعراف المعروفة بها مناطق الشّرق الجزائري، وقسنطينة جزءاً منها.

[1] – رشيد وقاص، الكينونة والتّاريخ في شعر عزّالدّين مناصرة (مقاربة تأويلية أنطولوجية)، مجلة الخطاب، جامعة الجزائر2، مج13، ع2، 2018، ص 02.

ولهذا الاختلاف الدّلالي لمكان قسنطينة سنقوم بدراسة نقدية بسياق ثقافيّ لكل دلالة من الدّلالات التي يحملها المكان(قسنطينة).

أ-مكان فيزيائي: وظّفت الكاتبة دلالة المكان على حسب أنه كتلة جامدة بذكر أهم معالمه، فجاء في الخطاب السّردي بفضائه الواسع والضيّق، بيد بصيغة فيزيائية فلم نشهد على الكاتبة أنها أسرفت في وصف المكان فيزيائياً بقدر ما ألهمها فؤادها على ما أهم باعتباره الوعاء الذي يتشكل فيه المجتمع من عادات وتقاليد وأيديولوجيات، وأحداث، وغيرها، لذلك صبّت الكاتبة جلّ اهتمامها بمضمون المكان لا محيطه، ومع ذلك لم تهمل أهم ما ميّز قسنطينة إذ تقول:

"**قنطرة الحبال في قسنطينة**"[1]

استخدمت "مستغانمي" لفظة "الحبال" دلالة على الجسور المعلّقة التي تميّز هذه المدينة عن غيرها من المدن الجزائرية، وعليه فالحبل في صفته يشترك مع الجسر في الربط بين الأشياء، فتضاريس مدينة قسنطينة وعرة المسالك فلولا الجسور لما استطاع الإنسان الجزائري العيش فيها بأريحية في اتصال المناطق بين بعضها البعض بأقل وقت وجهد، ولهذا الأمر الذي فرضته الطبيعة عليهم إقامة جسور تسهّل وتسيّر الانتقال والسّير الحسن عبر الطرق الوعرة دون دخول صراع مع الطبيعة.

والجدير بالذكر في هذا الصّدد أن قسنطينة جغرافياً لها حصانة ربانية من أي خطر يعترضها، لكثرة التواءاتها، وتضاريسها الوعرة، وجبالها الشاهقة، ممّا مكّنها ذلك من التفوّق والانتصار في الجبهات مع العدّو اللدود.

"**لا شيء كان يشبه هنا شوارع قسنطينة، المكتظة بالسّيارات والمارّه وضجيج الحياة**"[2].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص90.

[2] – المصدر نفسه، ص125.

"فهذا الشارع، يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال، ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة".[1]

"كانت السّيارة تنزل بنا نحو ضجيج قسنطينة الاعتيادي."[2]

وتواصل مستغانمي في إعطاء صورة خارجية للمدينة التي اختارها في بناء معمار سردها الممزوج بين ماضي الجزائر وحاضرها بتشكيلة أحداث ووقائع متنوعة الدّلالة والتركيب، وهذا ما ساعد الكاتبة في الافتخار بانتمائها التاريخي والجغرافي، وهذه إضافة نوعية لإنتاجها الأدبي، باختيار نمط سردي راق وجذاب خطف الأنظار والقلوب وارتقى بها إلى مصاف العالمية.

فتيمة المكان في الخطاب الروائي لها بالغ الأثر في طريقة ربط نسيج الرواية بأسلوب لا يُنفر القارئ، ويُسهبه بذكاء من القاص إلى مسرح الرّواية ومتنها بدون ملل ولا كلل، وهذا ما ركّزت عليه الدّراسات في مجال نقد السّريات على دور الفضاء المكاني وقيمته المادية والمعنوية في نشاط الأحداث السّردية بكلّ فنونه وأشكاله.

ب-المكان (ذا موروث ديني وثقافي):

يستخدم الكاتب الرّواية باعتبارها جنس أدبي يطرح فيها قضايا ثقافية متعدّدة منها: الآخر، أسئلة الهوّية، العادات والتّقاليد وغيرها، فطغت على ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" منظومة الأعراف والقيّم التي تتسّم بها مدينة قسنطينة باعتبارها الخيار الأول والأساسي في هذا المعمار السّردي، وبطبيعة الحال لن تتردّد الكاتبة في نشر مجموع القيّم والموروث الثقافي لهذه المدينة من خلال هذا الإنتاج الفنّي، ونذكر في هذه الدّراسة بعض ما مثّلت به "**مستغانمي**" مدينة الجسور المعلقة.

---

[1] – المصدر نفسه، ص125.

[2] – المصدر السابق، ص76.

"لكن كنت أعي تماماً أنّني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة لا ترتاد فيها النّساء قاعات سينما".[1]

يبدو في هذا المشهد المأخوذ من رواية "فوضى الحواس" لـ "مستغانمي" إشارة مضمرة تؤكد على التزام أهالي الجزائر عامة وقسنطينة بخاصة بمعالم الدّين الإسلامي ورؤيته للمرأة وقضايا في المجتمع، فوظّفت الروائية صورة المرأة القسنطينة أو بالأحرى حياتها في هذا المجتمع المحافظ الذي لا يسمح لها بأي ممارسات تقع خارج معالم ديننا الحنيف، فتمرير هذا النّسق الثقافي يشي بقدوة المرأة الجزائرية القسنطينية وحفاظها على نفسها وعلى عزّتها من الآخر(الرجل)، فهذه المظاهر التي بثّتها "**مستغانمي**" في خطابها ما هو إلا نداء للتّمدن ودعوة لتحرر المرأة ومسايرتها لواقع جديد مخالف لما عاشته المرأة المقيدة بأغلال الذكورة وأعراف المجتمع.

من المتعارف عليه أنّ نساء الجزائر والعرب عامة ملتزمين بضوابط تفرض عنها الرّضوخ لها والاستسلام لقوانينها، وهذا كله يعود على المرأة بالإيجاب، فالتّردد على أماكن مكتظة بالرجال من أجل التّرفيه ينعكس بالسلب نحو المرأة من مضايقات وكلام غير لائق وغيرها من مظاهر سيطرة الفحولة على حياة المرأة العربية، وما هذا المشهد الإبداعي النسائي في الرّواية إلاّ دعوة صريحة من الروائية إلى نهضة المرأة وتطّلعها لانفتاح المرأة الغربية وتوعيتها لمجريات ومتغيرات العصر بفعل الانفجار المعرفي على جميع الأصعدة في العالم.

وبما أنّ هذا الخطاب بقلم نسائي، فـ "**أحلام مستغانمي**" من خلال هذا العمل الفنّي تضمر فيه ضرورة كسر المرأة لقيود الأسرة والمجتمع، وقبل ذلك كسر قيود الذّات التي تمنعها من التّعبير بحرّية عمّا تريد فعله والقيام به بغض النظر عن المؤثرات الدّينية والمجتمعية، وكذلك الابتعاد عن الديكتاتورية التي فُرضت عليها منذ الأزل، وما هذا

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 38.

الزمن (ما بعد الحداثة) إلاّ فرصة لاستغلال المرأة هذا الظرف لتتحرّر وتستقل بذاتها دون أي سيطرة خارجية.

فغزو الثّقافات الغربية طغت على الذهنيات والعقول العربية، فتسلّلت سمومها لتصل إلى نصف المجتمع وقوامه ألا هي (المرأة)، ولم تكتف الكاتبة بهذا القدر من التّمرد في تحريض المرأة ضدّة القيّم المعهودة، إذ تقول متحسّرة على العُشاق في مدينة قسنطينة:

"ما أتعس العُشّاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحبّ ممسكاً أنفاسه، جالساً في عتمة الشُّبهات على كراسي مزّقتها بسكين أيد لم تلامس يوماً جسد امرأة".[1]

فالمكان بكلّ ما يحمله من قوانين ثابتة وقيّم متعارف عليها دينياً وثقافياً، يفرض على أي فرد يقطنه أن يلتزم بتعاليمه المتعدّدة، وهذا ما صرّحت به الكاتبة وما المرأة إلاّ جزء لا يتجزأ من هذا المكان (قسنطينة)، وما اللغة الأدبية إلاّ أقنعة جمالية مزوّرة لإضمار أفكار غربية تهدّم أسس بناء المجتمع ونظرته للمرأة المحافظة.

وتستمر "مستغانمي" في تصوير المكان معنوياً مشيرة إلى الجانب الديني وقدسيته، إذ لا يمكن تجاوز حدوده أو التّعدي على معالمه، فهو عزتنا وانتماءنا، فالدّين ليس فقط في طقوسه المعروفة، فاللباس ولونه وقصه الشعر واحترام الغير كلها تعود على القيّم الدينية الإسلامية وهويتنا العربية، فأي تجاوز يعدّ خروج عليه وعلى مظاهر المجتمع، ويصبح كل تصرّف يخالفه تمرّد على السّلطة الدينية.

"أمّا أنا.. فأعترف أنّك فاجأتني قبلك لم أر رجلاً يلبس الأسود في هذه المدينة حتّى لو كان ذلك حداداً لكأنّ الرجال يخافون هذا اللّون أو يكرهونه".[2]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص65.

إنّ دلالة المكان تصبغ صبغة روحية ووجدانية حتّى أنّه يعرف من هم منتمون له أم الغرباء عنه، وهذا بشهادة من هم قاطنون فوق ترابه، حيث تعبر مستغانمي ذلك بقولها:

"صديقك أيضاً.. يبدو غريباً عن هذه المدينة.

ردّ ضاحكاً:

-لماذا؟ ألأنه يرتدي قميصاً.. وبنطلونا أبيض؟

-بل لأنّه يرتدي الأبيض باستفزازية الفرح في مدينة تلبس التّقوى بياضاً".[1]

وكما نعلم أنّ المكان هو القاعدة الأساسية التي تبنى عليها المظاهر الاجتماعية المختلفة والمتنوعة، فقد أبدعت الكاتبة فنّياً في تصوير واقع مدينة قسنطينة وما تحتويه من عادات وتقاليد وطقوس خاصة تمثلها هذه القطعة الجغرافية أثناء الجنائز في سياق حوار راق، إذ تقول:

"تنقّلاتي ستقتصر هذا الأسبوع على زيارة بيت عمي أحمد، لتقديم التّعازي لأهله، بينما تكفّل زوجي بإرسال خروف. وأتوقع أن يكون زارهم هذا الصّباح".[2]

"هذه المدينة ترصد دائماً حركاتك، تتربّص بفرحك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك."[3]

فالرّوايات الحديثة تتشكّل من فضاءات متعدّدة تشكّلاً فنيّاً أدبياً يوحي بوجود روح داخله، يُصوره الكاتب تصويراً يدخل القارئ في حيرة تركيبته الفيزيولوجية وله تفاعلات أدبية مع باقي العناصر الإبداعية، فها هي "**مستغانمي**" تنقل لنا أحداث المناسبة

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المصدر السابق، ص 104.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص96.

الدّينية لهذه المدينة وإظهار الاختلاف في الموروث الثّقافي حتّى ولو في وطن واحد وشعب واحد.

"**جاء العيد. ولقسنطينة عيد آخر**".[1]

وما هذه المشاهد السّردية ألاّ انعكاس دلالة المكان عليها، فتعدد مظاهره تبرز من خلالها الأجواء العامة لمدينة قسنطينة والمكان الذي هيمن على هذا الإنتاج الفنّي، ومن الأنساق الثّقافية المتوارية خلف اللغة الجمالية في دلالة هذا المكان، النّسق الدّيني ودلالاته العميقة في مدينة قسنطينة، فالتّعصب للدّين الإسلامي، وعدم السّماح للمتمردين على السّلطة الدينيّة ومنظومة الأعراف والقيّم على التّجاوز والخروج عن تعاليمها وقوانينها، تقول "**مستغانمي**":

"**كلّ هذا، حتّى تضمن عدم اختلاطها بالغرباء، وبهذه النّماذج التي هجمت على قسنطينة فانتهكت حرمتها، وأهانت أهلها**".[2]

انبرت الجانب الدّيني في الثّلاثية من خلال مقاطع سرديّة مبثوثة بين ثنايا الرّوايات الثلاث، بتمثلاته المتنوعة دخول الغرباء المكان مع تركيبتهم الفكرية المُغايرة لفكر الإنسان القسنطيني، بين الحب والعشق، وغيرها من الصّور التي تشي بحفاظ والتزام قسنطينة والجزائر ككل بالإسلام.

"**ما أتعس العشّاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحبّ ممسكاً أنفاسه، جالساً في عتمة الشّبهات على كراسي مزّقتها بسكّين أيد لم تلامس يوماً جسد امرأة**".[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص171.

[2] – المصدر السابق، ص201.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 39.

هنا في هذا الموضع مضمر ثقافي مندس خلف سياق أدبي على ما تفرضه البيئة القسنطينية من قوانين صارمة دينية واجتماعية اتجاه المحبين وعشاق أصحاب هذه المدينة التي تمثل كلّ الجزائر شعباً وحكومةً.

"**هنا شوارع نخاف من عيون عابريها، مطاعم لا نجرؤ على ارتيادها، بيوت لا يمكن أن ندخلها معاً.**

هنا.. مدينة لا تعترف بالحب، إلاّ في أغاني (الفرقاني). لا تغادر بيتها إلاّ لتذهب إلى المسجد، أو إلى المقهى. لا تفتح نافذة إلاّ لتطّل على مئذنة." [1]

وتأسيساً ممّا سبق نستنتج مجموعة المَضمرات الثقافية التي تكتسبها منطقة قسنطينة من خلال النّسق المكاني المُدرج في ثنايا هذه الرّواية.

2-الجزائر العاصمة:

هو المكان الثاني الذي اعتمدته الروائية في بنائها السّردي بعد قسنطينة، ضمّته إلى النّواة الأولى في تشكيل الرواية، والذي منه تنطلق في سرد أحداث وأسباب العشرية السّوداء في زمن التّسعينات، زمن الرعب والفجائع والموت المُحقّق دون أي وجه حق، فالسّلطة آنذاك في يد الإرهابيّن كما تقول "مستغانمي" متألمة على الأوضاع المتذبذبة في الجزائر العاصمة في مقطع من مقاطعها السّردية تقول:

"**فليكن! إنّه دائماً على عجل. وربّما كانت الأحداث حوله هي التي تسرع/ مادام يأمرني بالعودة إلى قسنطينة بعد غد على متن الطّائرة لا في السّيارة، نظراً إلى تدهور الوضع الأمني في العاصمة.**"[2]

[1] – المصدر نفسه، ص281.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص163.

وتواصل الكاتبة ساردة وكثرة العنف المنتشر في الساحة الجزائرية إبان فترة التّسعينات، حيث تأزم الوضع العام للبلاد بين الطوائف المختلفة والحكومة، وهذا ما سلّطت الكاتبة عليه الضوء بين سطور الرّواية في سياق فنّي محكم إذ تقول:

-"**الوضع سيء، وقد تحدث مواجهات في السّعات القليلة المُقبلة بين المتظاهرين والجيش.**

سألته كمن يبحث عن عذر للبقاء:

-لماذا اليوم؟ لماذا الآن؟

قال:

-لأنّ زعيم الإنقاذ خطب اليوم واصفاً الشّاذلي بأنّه مسمار مزروع في كعب الجزائر لابد اقتلاعه، ولأنّ مسيرة من الملتحين تتوجّه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية"[1].

فهذا المكان هو رمز لبؤرة التّحول الفظيع في تاريخ حياة الجزائريين، ومن هذا المنطلق رسمت الكاتبة أحداث روايتها في تصويرها البلاغي لسطوة الإرهاب على أمن واستقرار البلاد، وإباحة القتل والتّمرد على الحكومة إن لم تُحقق مطالبهم، وسيكون لنا شرح مفصل بحول الله في نسق آخر لمجريات زمن التّسعينات في الجزائر ومخلفاته على الوطن والشّعب على حدّ سواء.

"**لقد تحوّلت ساحات العاصمة في اللّيل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض لا ينهضون منها إلاّ في الصّباح لإطلاق الشّعارات والتّهديدات.. والأدعية إلى الله..**"[2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص158.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص142.

وفي سياق آخر تصوّر لنا مستغانمي مدى فضاعة الوضع الأمي المتذبذب والمُخيف في الجزائر العاصمة، حتّى أصبح أي شخص لكي يتجاوز الخطر لابد له من حماية وحذر كبيرين، وعليه فالكاتبة في كل مرّة تمثّل لنا من خلال سردها الروائي قائلةً:

"**فليكن! إنّه دائماً على عجل. وربما كانت الأحداث حوله هي التي تسرع ما دام يأمرني بالعودة إلى قسنطينة بعد غد على متن الطائرة لا في السّيارة نظراً إلى تدهور الوضع المني في العاصمة**".[1]

3-سيدي فرج:

يحمل هذا المكان دلالتين اثنين أحدهما تاريخي والآخر سياحي، وهذا ما سنوضّحه من خلال المقاطع السّردية المبثوثة في ثنايا الرواية، مُمررة أنساقها الثقافية فيه، والذي من بينها الدّلالة التّاريخية لمكان سيدي فرج ودلالاته التّاريخية، حيث تقول مستغانمي مُعرفةً به:

"**حتى قبل أن يغريني شاطئ سيدي فرج بمنشآته السّياحية ومركباته التّجارية، أذهلتني مصادفة وجودي دائماً في الأماكن التي يطوّقها التّاريخ، والتي تشتهر ذاكرتها في وجهك عند كل منعطف.**

(سيدي فرج) ليس في النّهاية اسماً لوليّ صالح، مازال النّاس يتردّدون على ضريحه، طالبين بركته، بل اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه للجزائر".[2]

فبمجرد ذكر اسم المكان تعود بنا الذاكرة إلى الماضي والذي يعدّ ركيزة هامة لأيّ إبداع فنّي وأدبي، فحادثة المروحة التي كانت السبب الرئيسي في اشتعال نار الفتنة بين الجزائر وفرنسا، حيث اتخذتها ذريعة لاستعمار وطننا واحتلاله واستغلال ثرواته المادية والمعنوية، وإذا نظرنا إلى الجانب الثّقافي فنجد أن سيدي فرج مركب سياحيّ

[1] – المصدر نفسه، ص 163.

[2] – المصدر السابق، ص 122.

استغلته فرنسا لبناء أفخم الفيلات والمركبات السياحية لكبار الضباط والمعمّرين الفرنسييّن لتوفير لهم الرّاحة والاستقرار لضمان بقائهم في الجزائر.

"حادثة المروحة" الشّهيرة نفسها، التي صفع بها الدّاي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرّعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجّة رفع الإهانة، ليست إلاّ دليلاً على كبريائنا أو عصبيّتنا.. وجنوننا المُتوارث".[1]

بيد أنّها بقيت هذه الرقعة الجغرافية على حالها وبنفس الوظيفة التي سُطرت لها إبان الاحتلال، فالروائية أعطت عدّة دلالات لمكان واحد (سيدي فرج) دون أن ننسى اعتبار هذا المكان محل التقاء العُشاق ونساء الهوى في هذه الفيلات، فقد عكف الفرنسيون على اتخاذها بساط زهو وفرح لهم، وللأسف بقيت هذه الجدران متمسّكة بهذه السّلوكات الشّنيعة حتى بعد تعلّي البلاد واستقلالها، وبقيت آثاره عالقة على جدران وطننا.

"بدا على المرأة ارتباك واضح، فتحت الباب ودعتني معتذرة إلى الدّخول، وقد ندمت على ما قالته، مُعتقدة أنّني إحدى الزائرات العابرات لهذا البيت، بعد أن شجعتها هيئتي الصباحية على مثل هذا الاعتقاد، وراحت تبحث عن كلمات تقنعني بها أنّها توقّعت أن أكون مقيمة في فيلا أخرى، وانّه نظراً إلى خلوّ هذه الفيلات من المُصطافين في باقي أيام السّنة، تعوّد البعض اصطحاب عشيقاته وصديقاته إلى هنا، وهو أمر يزعجها لأنّها تسكن هنا على مدار السّنة".[2]

وتنتقل بها الكاتبة إلى تبييّن دلالة المكان الزّمني، لتعود بنا إلى تذكر الماضي الموجع لأول شرارة فرنسية راسمة آمالها على حدود الجزائر وثرواتها، راجعة بذاكرة تاريخية لزمن وقوع الجزائر تحت وطأة الاستعمار الكولونيالي الذي يعد مكان سيدي

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص123.

[2] – المصد نفسه، ص140.

فرج أول محطة تنزل فيها فرنسا وعتادها فيه، مصرّحة الكاتبة في نتاجها هذا –نموذج الدّراسة–بدلالة هذا المكان، وذكر تاريخ وزمن وقوع أعظم كارثة في تاريخ الجزائر والجزائريين كلفتهم قبع حريتهم ودمار أسرهم وحياتهم:

هنا رسّت سفنها الحربيّة، ذات 5يوليو من صيف 1830، بعدما تمّ تحطيم الوسائل الدّفاعيّة المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزاً لقيادة أركان المستعمرين".[1]

تشي الكاتبة في هذا الموضع من الرواية المذكور أعلاه ليس بدلالة المكان الزّمني(التّاريخي) فحسب، بل سرّبت فيه النّسق الدّيني الذي تحمله هذه المنطقة، والتي ترمز كذلك لأهم معالم الدّين الإسلامي وهو (المسجد) باعتباره مكان قُدسي يمارس فيه الفرد المسلم عباداته وفرائضه، فبمجرّد تقويض المكان تقوّض معه الممارسات التي تقوم فيه، وهكذا فرنسا استهدفت المكان بدلالته الروحية والمعنوية، فتطويق المكان بدلالاته المتنوعة تعدّ ضربة للانتماء الهوياتي للجزائريين، وهذه السّياسة تساعد فرنسا على التّحكم السّريع في البلاد واستعمارها بأقل جهد ووقت.

إنّ قوة السّرد التي تتمتع بها الكاتبة في جمع بين نسقين في فقرة واحدة لأمر يستدعي بنا الوقوف عند ممتلكات الكاتبة الإجرائية وثقافتها الممزوجة بين العرب والغرب، واحتكاكها بالآداب العالمية، وكذا الانفتاح على مجريات الحداثة الغربية على الصّعيد الأدبي والنّقدي، فهذا التّداخل والتّشابك النّسقي المضمر في الخطاب السّردي انعكس بالإيجاب على البناء السّطحي للنّص وعُمقه المعنوي.

ويمرّ الزمن ويتصالح مع نفس تاريخ الاستعمار ويغيّر قدره المشؤوم، ويصبح يشي بزمن النصر والاستقلال، تقول الكاتبة مفتخرة بدلاتيْ الزمان والمكان:

[1] – المصدر نفسه، ص122.

"شاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5يوليو أيضاَ تاريخ استقلالنا".[1]

من النّاحية الثقافية في دلالة مكان "سيدي فرج" استغلت الكاتبة مرورها التاريخية لهذا المكان، لتعرج على الثقافة المبثوثة فيه، بيد أنّها لم تعطه قيمة كبيرة مثل التي أعطتها للتّاريخ الذي يطّوق هذا المكان، ذاكرة الجانب المادي لبيوته وفيلاته، وتسرد ذلك حيث تقول:

"في الواقع، أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثّه روحها من ذبذبات، أستشعرها منذ اللّحظة الأولى.

أحببتُ هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظلّله ياسمينة مثقلة. فأجلس، وأستسلم للحظة حلم".[2]

إنّ الانتقال السّردي بين الأماكن وبأسلوب آسر، رغبة من الكاتبة في غواية القارئ وجذبه لمواصلة باقي الأحداث وتفاصيل الرّواية، لتنقلنا أحلام مستغانمي إلى بلد آخر ربطنا التّاريخ به، وأصبح بينا وبينهم ميثاقا غليظاً، وهذا التّنوع في الأماكن ودلالاتها جعل من الرّواية عبارة عن فسيفساء ممزوجة بين الألم والفرح، الحياة والموت، وتناقضات عديدة، حيث استطاعت الكاتبة بنمطها الكتابي وتحكمها في آليات السرد الحديثة من إعطاء تصوير الأثر العنيف للمغامرة والثّورة الذي يبتدئ من صراع الذّات مع ذاتها، ليتحوّل إلى صراع مع العالم المحيط به.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص123.

[2] – المصدر نفسه، ص120.

4-**فرنسا:** [1]

للمكان أهمية بالغة في بناء الرواية، إذ إنه الجزء المكمل للحدث باعتباره "بؤرة تجتمع فيها شبكة من العلاقات التي تجمع بين عناصر الرواية، فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها".

وبما أنّ الرّواية خزان النّتاج الثّقافي لكلّ مجتمع ينتمي له الكاتب، تجعل لنفسها خصوصية ومعالم محدّدة تميّزها، فالأماكن المختارة من قبل الروائية هي حدود فاصلة لكل الوقائع التي ترنو الكاتبة إلى تبييّنها خلال ما تحمله هذه الأمكنة داخل جوفها، فالمكان الذي أعطته الكاتبة مساحة في ثلاثيتها الذي من بينهم (فرنسا)، لكونها مرجعية استعمارية، مع بقاء التّبعية لها حتى بعد الاستقلال، لهذا أصبحت لكل مُحتل الأحقية في مشاركة تاريخهم بتاريخ الدولة التي استعمرتها، وهذا ثبت فعلاً من خلال الأعمال الفنّية الماضية والحاضرة وحتى الأعمال المستقبلية، إذن هو ميثاق غليظ لا يمكن فكّه عبر الزّمن، فهو باق مع بقاء الإنسان البشري.

"**فرنسا**" هي مكان دال على الحضارة والانفتاح باعتبارها تُعطي للفرد الحريّة في التّعبير بشتّى أساليبه ومهما كان اتّجاهه، وقد أعطت الكاتبة صورة من صور التّحرر في فرنسا في العلاقة المتبادلة بين العُشاق وكيفية ممارستهم للحبّ، ونظرة المجتمع لهم، فهذه الرّحلة السّردية من الجزائر إلى فرنسا ماهي إلا موازنة ومقارنة بين الفكر الغربي والفكر العربي، وقد تمّ توضيحه من قبل "**مستغانمي**" من خلال ثلاثيتها وخاصة في رواية "**فوضى الحواس**" الفصل للعشّاق الحرّية التّامة في ممارسة الحبّ علناً، وبدون أي ضغط أسري أو اجتماعي، فالحياة المعاصرة فرضت أشكالا جديدة ضمن دائرة الحداثة الغربية، فالتّماس الحقيقي للعرب مع مستجدّات الغرب برز بشكل

[1] – : فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية –قراءة في الأنساق الثقافية ص217.

جلي مع حركة التّرجمة وامتزاج الثّقافات والفتوحات الإسلامية وغيرها، أسفر عنه تغيرات في الفكر العربي وفي إعادة النّظر لمعالم حياته من جميع الجوانب.

وظفتها "مستغانمي" في معمارها السّردي باعتبارها جزءاً مهماً في تاريخ الجزائر، لذا اقتحام هذا المكان داخل العمل الأدبي أتى بمحض الخيال والإبداع، إنّما الرؤية الإبداعية هي من فرضت وجودها داخل الثّلاثية–نموذج الدّراسة–لصاحبتها "**أحلام مستغانمي**"، فجاءت دلالات الفضاء المكاني(فرنسا) متعدّد المعاني خاصة عندما اتّخذها الجزائريون طريق الهجرة إليها، وملاذهم في العيش الكريم، واستثمار أعمالهم فيها.

ومن المقاطع السّردية التي توضّح زحف الجزائريين لفرنسا خوفاً من الموت المحقق، قول الرّوائية:

"**كنّا مساء اللّهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتّبت لهما المُصادفة موعداً خارج المُدن العربيّة للخوف.**

نسينا لليلة أنّ نكون على حذر، ظنّاً منّا أنّ باريس تمتهن حراسة العُشاق".[1]

وهنا دلالة المكان بسكونه وهدوئه الغير معهود في جزائر التسعينات الذي فقد فيه الفرد الجزائري حريته حتى في ممارسة أبسط مظاهر العيش السّليم، بعد أن حوّل الإرهابيّن البلاد إلى بركة دماء غير محدود، ممّا دفعهم إلى الفرار لملجأ يمنحهم جوّاً من السلام والوئام.

"**كانت القاعة تستبقيك بدفئها، كوقوفك تحت البرد، أمام عربات الكستناء المشوي في شوارع باريس. دفء له رائحة ولون وكلمات، صاغها الرسّامون أنفسهم لإحراجك**

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص09.

عاطفياً، بفصلهم بين اللّوحات بصور المُبدعين الذين اغتيلوا، وبوضعهم علماً جزائرياً صغيراً جوار الدفتر الذهبي".[1]

ونبقى دائماً مع تحليل دلالة المكان (فرنسا) في ثلاثية "**أحلام مستغانمي**"، مشيرة إلى هجرة الجزائريين إلى البلد الذي استغلنا وظلمنا، دُنيا التّناقضات التي ترمي بنا إلى أعدائنا لنحتمي بين أحضانها بحثا عن الحرّية:

"**مع مراد، كانت لي ذكريات كثيرة، وما توقّعت أن تجمعنا مصادفات الغربة في باريس، لنتمرّن معاً على خوض تجربة الحرّية، بعد أن تقاسمنا أيام الرّعب في ذلك السكن الأمني في مازافان".**[2]

فهذه القوالب البلاغية والجمالية في ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" ماهي إلاّ أدرعة تختبئ وراءها اضطهاد الشّعب الجزائري ومعاناتهم وسلبيات السّلطة وتهكمها، فلا يجوز أن نغفل عن العلامة الذّاتيّة للنّص ومرجعه ونسقه المخاتل، وعليه فهذه الإنتاجات يجب أن نتعامل معها على أساس فضح مكنوناتها الثّقافية المطمورة داخلها، وكشف الأنساق المضمرة بين ثناياها.

ثالثاً: الجسد بين الإغراء والرّمز

نستشفّ حضور الجسد المُندس خلف اللّغة الجمالية التي تطمر النّسق المضمر بقوة داخل ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" على اعتبار أنّه "معطاً ثقافياً بارزاً بشدّة في الرّوايات المعاصرة، واستخدامه كرمز وعلامة تخبئ رؤية الكاتب وحقيقة ما يسعى

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص47.

[2] – المصدر نفسه، ص60.

إظهاره للقارئ عبر هذه الكتلة الممزوجة بين الأداة والإحساس، "فالجسد موطن الإنسان ووجهه، وهو قلب الرمزية الاجتماعية".[1]

فمُنطلقات الحداثة ومُستجدّات المابعديات غيّرت أدوات التّعبير والمحاكاة عند الإنسان الحداثي، أو بالأحرى الإنسان الكاتب والشّاعر على حدّ سواء قلبت الموازين الثّابتة والمُتعارف عليها منذ القدم، فالثّورة التّكنولوجية وتغيّر الفكر البشري وتحرّر الإنسان من قبضة العبودية والتّبعية العمياء لطقوس الكتابة والإبداع خلق جوًا من الكبت والقيْد عند المُبدع، فعدم الرّضا للواقع مرّ بالكاتب عبر العصور بالتزامه لضوابط محكمة إنْ تجاوزها يعدّ إنتاجه الأدبي غير متقن ومُحكم، فجاءت الحداثة المعاصرة نقطة تحوّل في موازين القوى العالمية في جميع ميادين الحياة قوّضت كل ما هو قديم ومُتوارث ليطرح نفسه ويُثبتها على كل شيء في الحياة، فالأدب باعتباره لسان حال المُجتمعات وخزّان تاريخها لمسه التّطوّر والتّجديد على مستواه الشّكلي والمضموني.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الانفتاح على الآخر الغربي انعكس على العقل البشري العربي وألزمه اتّباع عجلة التّقدم في العصر الحديث، وانجرّ على هذا التّحوّل انقلاب في موازين الكتابة من سّلطة المنظومة الجماليّة إلى سلطة المنظومة الثّقافية، وما أفرزته عهد الحداثية وما بعد الحداثية من ثورة نقديّة على مستوى المنهج والمُمارسة النّقديّة، ويعدّ الجسد إحدى هذه التّغييرات التي وقعت على الرّواية المُعاصرة في نمطيّة كتابتها وحبكتها، ويعدّ الجسد من أهمّ المفاهيم والمُصطلحات المتعلّقة بالنّقد الثّقافي، فمجال اشتغاله داخل العمل الأدبي.

وعلى اعتبار أنّ الجسد نصّاً قائماً بذاته له دلالاته المتعدّدة بتعدد حواسه ومعانيها المختلفة والمتنوّعة، فإنّه يدعونا إلى "قراءته وفك رموزه وتأويلها، فهيأته وحركته وشكله ولونه كلها إشارات قد تحيل إلى معطيات وأفكار، وقد تكون انعكاساً

[1] - لوبروتون ديفيد، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1997، 151.

لنظرة المجتمع حين يحكم الآخر على الجسد انطلاقاً من تركيبته العضوية والفيزيولوجية"[1].

وفي هذه الدّراسة سوف نبيّن كيف تناولت الرّوائية "**أحلام مستغانمي**" الجسد وكيف جسدته داخل ثلاثيتها المشهورة (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ومدى توظيفها للحواس وباقي أعضاء الجسد بشقيْه العُضوي والنّفسي.

- **الجسد رمزاً:**

يعدّ الجسد من أهم الميزات الثّقافية في المنجر النّقدي في العصر الحديث، حيث لا يستقيم أي عمل أدبي لم يوظّف في إنتاجه الجسد كدلالة عميقة منطوية خلفه حقائق ووقائع كثيرة ومتنوّعة، فقد أصبح التّاريخ يعبّر عنه بالكتابة الأدبية فيُدوّن برموز وشيفرات الجسد مع التّوازي بمكان وزمان الأحداث والوقائع، حيث لم تتخلّف "**مستغانمي**" عن نظيراتها في تناول الجسد داخل أعمالها السّردية واستخدامه كعلامة طمست خلفها وخبّأت بين ثنايا سطورها دلالات عميقة تستلزم من القارئ لمثل هذه المُدوّنات فحصاً تطبيقياً وإجرائياً بصورة دقيقة حتّى يتمكّن من الوصول إلى الحقيقة المخبوءة خلف البناء الفنّي، وقد ظهر أثره بكثرة في منجز "**مستغانمي**" وهذا ما سنعمل على إيضاحه ودراسته للقبض على المعنى المُراد.

"**وها انت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك. جسدك المُشوّه لا غير**".[2]

صوّرت الكاتبة مشهد جسد شخصية "خالد بن طوبال" وذاكرته المشّوهة بتاريخ الجزائر الحافل بالإنجازات والانتصارات والانهزامات والانكسارات، بيد أنّه ورغم مرور

[1] – يوسف العايب، شعرية المضمرات الثّقافية في رواية "لها سرّ النّحلة"، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلد8، عدد3، 2019، ص149.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط16، دار الآداب، 2001، ص29.

الزّمن وتحوّل الحياة الاجتماعية والسّياسية والثّقافية، وما "**مستغانمي**" إلاّ أداة لتوصيل معاناة الجزائريين وجراحهم ممّا أصابهم جرّاء الاستعمار الكولونيالي وحكومته المُدمّرة، فالاستشفاء من الماضي الأليم يصعب على حامله التّخلص منه ورميه بسلاسة لأنّه يرسّخ داخل وعاء الذاكرة ويقبع في أعماقها وتحدث في نفسيته أثراً بالغاً كلما استرجع تلك الأيام، أو رأى مشهداً يماثله، أو إحياء ذكرى وغيرها من الأشياء التي تحركّ ما مضى من حياة أي إنسان، فالجسد بشقيه العضوي والنّفسي، وهذا ما بينته الكاتبة من خلال هذه الثلاثية موضّحة أنّ لا أحد يستطيع محو ماضيه من جسده وذاكرته، وتبقى ملازمة له طول حياته.

"**هي ذي أميّ(الحاجّة) بجسدها الذي تغيّر منذ ذلك الحين، تسبقني كما في طفولتي، فألحق بها من قاعة إلى أخرى داخل الحمّام دون جدل**".[1]

وفي سياق آخر تضعنا الكاتبة في موضع آخر لشيفرات الجسد ودلالاته الثّقافية المتنوّعة لتنقلنا من دلالة الجسد الثّوري الذي تشوّه بسبب الثّورة، إلى جسد أم البطلة "**حياة**" الذي يرمز إلى التّقدم في العمر والتّغير الفيزيولوجي الذي يمر به كل إنسان، وهذه حكمة الله في عباده، ومهما يكبر الإنسان فلا بد للجسد أن ألاّ يبقى على حاله فدوام الحال من المحال.

"**هاهوذا..**

يرتدي بذلة لم يتوقّع أنّه سيرتديها لمناسبة كهذه.

يتعلّم المشي أمامنا. يتعلّم الابتسام لنا. يرفع يده اليمنى ليحيينا بخجل، كمن يعتذر عن يد لم تجمل يوماً سوى السّلاح.. والآجر، ولم تكن مهيأة لمثل هذا الدّور.

هذا هو.. بوضياف."[2]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص197.

[2] – المصدر نفسه، ص208.

ويبقى الحال مع ذاكرة قبعت داخلها كل ما مرّبه الوطن (الجزائر) لتعيدنا "أحلام مستغانمي" إلى زمن "**محمد بوضياف**" الذي تناولته الكاتبة وتمثيله باعتباره رمزاً فاعلاً من رموز الثورة الجزائرية وجزء لا يتجزأ من الوطن، وقد صوّرت الكاتبة تعابير جسده من يده وابتسامته وهيئته العامة، فكل هذه الحواس لها دلالات عميقة توحي بدور هذا البطل الفذ في وضع بصمته لهذا الوطن الحبيب.

"**وأنت أيضاً فاجأتني. هذه أوّل مرة تطلب فيها امرأة يدي.**

قبلك طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها في أحداث 88 مع آلة التّصوير. أمّا اليمنى فما كدت أتحوّل إلى الصّحافة المكتوبة حتّى أصبح الإسلاميون يطالبون بها! تصوّري: أنا رجل مزعج، اتّفق الفريقان على قطع يديه".[1]

لغة الجسد بارزة وواضحة جدا في ثلاثية "**مستغانمي**" من خلال جسد "**خالد بن طوبال**" المعطوب في الحرب من جهة، والمطلوب للقتل في زمن العشرية السوداء بسبب قلمه وسيلان حبره على السّلطة والجماعات المُسلّحة من جهة أخرى، فجسده حمل شيفرة أحداث أكتوبر1988 التي أخذت قطعة من جسده وهي يده اليُمنى أثناء أدائه مهامه المهنيّة (التّصوير)، لتبقى له ذكرى عالقة في مخيّلته كلما نظر إلى يده المعطوبة، أثر لن ينسى مآسيه أبداً، بل يجاهد نفسه لإكمال مشوار الحياة لينتقل بن طوبال من مهنة التّصوير إلى مهنة الكتابة الصحفية لتطالب الجماعات المسلّحة يده الأخرى والمتبقيّة له.

وهذا الإجرام هدفه كبت الحقائق وعدم إظهارها للعيان حتى يتسنّى لهم القيام بأفعالهم الشنيعة براحة وخرّية، ولهذا السبب يتعرّض باحثي الحقيقة إلى أشدّ أنواع العنف الجسدي والنّفسي خاصة في زمن الثورة وما بعدها.

[1] – المصدر نفسه، ص273.

تواصل "**مستغانمي**" في تصوير معاناة "**خالد بن طوبال**" بعد أن فقد قطعة من جسده وكيانه العام، ليسرد حالته النّفسية التي عادت عنه بالسلب والإحباط، إذ يقول:

"**انكشفت بعاهتي. لا بهذه التي تراها، بل بما في أطرافها ولا تراه. صمت فجأة عن الحديث، كما لو أنّه استطرد صمتاً، ليواصل الحديث كما لو أنّه استطرد صمتاً، ليواصل الحديث إلى نفسه عن أشياء لا يريد البوح بها**".[1]

وتبقى نفس اليدّ تحمل معان متعدّدة من رمز للثّورة ومظاهرات ما بعد الثورة، لتحمل دلالة الحبّ والعشق لأنثى قذفت فيه حبّ الحياة ليمارس بها طقوس العشق التي لطالما تمنّى فعلها مع حبيبته "**حياة**"، وعليه فعلامات وإشارات التي يحملها الجسد بأطرافه وحواسه المتباينة،

"**كانت ذراعه الوحيدة تنقل إليّ عدوى شراسته العشقيّة، في محاكاة جسديّة ملتبسة**".[2]

وتبقى السّاردة تحوم على أجزاء الجسد لتنقلها من دلالة اليدّ المبتورة إلى المعاني الكثيرة والمتنوّعة للوجه الذي يقابل به الإنسان بني جنسه، حيث حدّدت ما لهذا الرهط من علامات صامتة تكشف ما يضمره الإنسان من مشاعر حبيسة لا يستطيع البوح بها حبّاً أو عطفاً على الآخر إن كان ما سيتلفظ به جارح.

"**كنت رجلاً تستوقفه الوجوه، لأنّ وجوهنا وحدها تشبهنا، وحدها تفضحنا، ولذا كنت قادراً على أن أحبّ أو أكره بسبب وجه**"[3].

---

[1] –أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص96.

[2] – المصدر انفسه، الصفحة نفسها.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص51.

- **الجسد إغراء:**

برزت أهمية الجسد كقيمة نقدية في الدّراسات الحديثة مع مجموع المُتغيرات التي طرأت في العصر الحداثي وما بعد الحداثي، وفي هذا السّياق سنوضّح الجانب الآخر للجسد وشيفراته المغرية التي وظفتها "**أحلام مستغانمي**" في ثلاثيتها تستعرض فيها أنوثة "**حياة**" بجسدها الشّبقي وميولاتها الجنسية اتجاه الآخر.

"**دوماً، كان ضابطاً يحب الانتصارات السّريعة حتى في السّرير، وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفّارات إنذار... ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضاً**".[1]

"**حياة**" من خلال سردها لذكرياتها العاطفية مع **زوجها العسكري** مُصوّرة حالته الشّهوانية معها لتتبع هذه الذكريات الدفينة بعد الحفر العميق بين طياتها لتشارك هذه اللّحظات المثيرة بها قُراءها بكل جرأة وحماسة معلنةً مشاعر مختلطة بين الكراهية والواجب.

شخصية "**حياة**" التي مثلتها "**أحلام مستغانمي**" بصورة المرأة الجزائرية الأصيلة تارة، وبصورة المرأة ذات الشّخصية الانفصالية تعيش بين رجلين إحداهما عشيق، وآخر بينهما ميثاق وعقد الزّوجية، لذا كللت ثلاثيتها بمواقف متنوعة بين زوجها العسكري وعشيقها "خالد بن طوبال" حيث تتذكر أيامها معه محدثةً قراءها سارده:

"**هذا الرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة، أو حتّى من دون أن يقبلني، كيف أقاومه وهو يُعبر بشفتيْه الممرّات السّريّة للرّغبة، ثمّ يجتاحني بشراسة مفاجئة، يلتهم شفتيّ مبتلعاً كل ما كنت سأقوله له؟ أكتشف أنّه بدأ الآن فقط بتقبيلي ممسكاً بي من شعري المنفلت في يده، خالطاً ريقي الممزوج بريقه.. مثيراً عرقي الذي يطغى**

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص82.

الآن على عطره قاطعاً أنفاسي التي ضاعت في فمّه، حتّى لكأنّني أتنفّس منه ومعه".[1]

لا نعلم إذا الكاتبة تعمّدت ذكر هذه المقاطع السّردية التي تكتنفها عبارات الحبّ والعشق بين البطلة "حياة" و"خالد بن طوبال" أهي مكبوتات نفسية أو كسر وتجاوز حدود الدّين والعُرف اللّذين يقيّدا الكاتبة ويكبلانها على البوح عمّا يختلج صدرها، أم طغيان الثّقافة الغربية على فكرها ووجدانها؟ كلّها تبقى استفهامات لا نجد لها تفسيراً منطقياً.

وما لاحظناه في كتابة "**أحلام مستغانمي**" أنّها لم يقتصر سردها على أحداث عشق البطلة مع شخصية صاحب أبيها "**خالد بن طوبال**" في روايتها الأولى "ذاكرة الجسد"، بل أردفت هذه الحالة –الهستيرية–حتى مع باقي أحداث روايتيْها الأخيرتين من الثلاثية "**فوضى الحواس، عابر سرير**"، حيث نستشفّ من هذا الأمر أنّها تقصد قوله للقارئ رغبة منها في تقويض سياسة التّكبيل المزروعة في طريق المبدع، بغض النّظر عن إعلانها عن هدفها الرئيسي من هذه الجسارة.

"**كنت أتمنّى لو ضمّني إليه كي يمنعني من السّقوط. لكنّه كان يتلذّذ بانبهار أنوثتي به، حتّى إنّه لم يستعمل لضمّي سوى ذراعاً واحدة، ثمّ كما في قبلة عنقودية.. راح يضع على عنقي قبلاً تنازلية متدرّجة، متلاحقة، وكأنّه يضع نقاط انقطاع عند نهاية نصّ قد يعود إليه ومضى".**[2]

نبقى دائماً بين ألسنة اللّهب المحرقة التي لم تدم طويلاً بين العاشقيْن مخلّفةً آثاراً نفسيّة ساحقة، بالرغم من مرور زمن على حدوثها، إلاّ أنّها البطلة لم تنس ما حلّ بها من ذكريات دفينة مع "**خالد بن طوبال**".

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص154.

[2] – المصدر نفسه، ص154.

"**في زمن النّهايات المباغتة، والموت الاستعجالي والحروب البشعة الصّغيرة التي لا اسم لها، والتي قد تموت فيها دون أن تكون معنيّاً بمعاركها، الجنس هو كل ما نملك لننسى أنفسنا**".[1]

كلّ لحظة مرّت وبأدق تفاصيلها الآنيّة تحكيها "**حياة**" جسدّت مشاهدها "**أحلام**" بطريقة جريئة وفاضحة، ولن يستطيع أيّ قارئ تقبل إنتاجها الأدبي خاصة ونحن ننتمي إلى دين يحذرنا من كشف العيوب وهتك الستر، ومع ذلك لم ندعو إلى بتر الجانب الأنثوي من الثّلاثية، وإنّما نستهجن الكاتب الذي يمرّر تجاربه الكتابية (شعراً كان أم نثراً) من أن يتجاوز حدود الدّين والأخلاق، ولا داعي لمثل هذه المقاطع العاطفية، والتي لم تتوقّف من بثّها:

"**رجولته تباغتني، فأنتفض بين ذراعيه كسمكة، ثمّ أدخل طقوس الاستسلام التّدريجي**".[2]

نلاحظ من خلال المقاطع السّردية المقتطفة من ثلاثية "أحلام مستغانمي" حول سردها لذكريات شبابها مع من تحبّ أنّها اشتغلت في المتكلّم (الأنا السّاردة) على شخصية البطلة "**حياة**" بكامل تفاصيل ومراحل عشقها مع البطل "**خالد بن طوبال**" لدورهما الرئيسي والفعّال في تحريك مجرى الرّوايات الثّلاث، واللّذين لهما حصة الأسد من هذه الثّلاثية، بيد أنّه يقع بين أيدي القارئ بعض المقاطع التي نلتمس فيها تبادل الأدوار في حضور (أنا) خالد بن طوبال في بوحه لمشاعره اتجاه "حياة"، ومن أمثلة ذلك:

"**كل ذاك المطر. وأنت عند قدميها ترتّل صلوات الاستسقاء. تشعر بانتمائك إلى كلّ أنواع الغيوم. إلى كل أحزاب البكاء إلى كل الدّموع المنهمرة بسبب النّساء**".[3]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص301.

[2] – المصدر نفسه، ص246.

[3] –أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص10.

كما أعطت مثالاً حيّاً لمهام هذا الجسد والذي اقتصرت فقط على الأرجل ودلالاتها الدينيّة والأحزان المترتّبة على العشق والحبّ والتّعلق، تمكّنت الكاتبة من تمثيلها فنّيا أحسن تمثيل، وجسدتها في صور جمالية جذابة ومثيرة، فالصّلاة لا تستقيم إلاّ بالوقوف والاعتدال باستثناء الحالات الخاصة في الاستقامة وفي الصّلاة،

ومن رموز الدّين والايمان بزوال الدّنيا وفنائها تقول السّادرة:

"**كلّ واحد فيكم هنا، ذات يوم، سيتوقّف فيه كل شيء، ويبرد جسده، ثمّ تأكله الدّيدان، وكأنّه لم يكن**".[1]

وتعود بهذا الجسد إلى حمولته المأساوية المُنجرفة نحو الخسارة والخذلان مُصورّة المشهد بلغة شاعرية خلابة، حيث تقول:

"**لحظتها، كان زوربا، بوعي الخذلان، يواصل الرّقص حافياً على شاطئ الفاجعة، فارداً ذراعيه إلى أقصاهما كنبيّ مصلوب، يقفز على مقربة منّي، على وقع الطّعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيّاً حدّ النّشوة، فرحتُ أواصل الرّقص معه، مُنتفضةً كسمكة خارجة توّاً من سطوة البحر**".[2]

في هذا الشّاهد مرّرت الكاتبة رغباتها داخل الرّواية صُور بيانية وخياليّة تجعل من القارئ ينبهر من أسلوب الكاتبة المليء بالمراوغات اللّفظية السابحة في السياق الداخلي والخارجي للنّص، والمتتبّع لورود لفظة "**السمكة**" في الثّلاثية يجدها تحمل عدّة دلالات منفصلة بين الرّوايات الثّلاث متفرقة المعنى، ففي هذا السياق دلّت على المرأة المضطهدة التي تتقاذفها الأمواج من كل جانب، ممزوجة بين الوجع وحب الحياة،

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص41.

[2] – المصدر نفسه، ص247.

لتستمر السّاردة في سرد مكبوتاتها المخزونة في وعاء ذاكرتها المُحمّلة بشتّى أنواع المسرّات والأحزان لتضيء منه كتاباتها تقول:

"من وقتها، وأنا أغذي الذّاكرة بكلماته المحمومة، كي لا تنطفئ في انتظاره نيران الجسد. أهي رغبة؟ أم حاجة إلى الكتابة؟ أم.. قدر يجعل كلّ قصّة فرديّة، موازية دائماً لقصة جماعية، لا ندري أيّهما تكتب الأخرى؟"[1]

وتتحقّق شعرية الرّواية حين يُحسن الروائي توظيف كلماته وتركيبها داخل البناء الفنّي وتشكيلها في قالب لغوي غير عادي، يكتنفه العدول والرّموز والإشارات، فبفضلهم يصبح النّص السّردي ملغّماً بالجماليات الأدبية (الشّعرية) مُبطنة بقضايا ورؤى أيديولوجية المُراد تشريحها من طرف الكاتب داخل انتاجه الأدبي، فيحقّق بذلك مقروئية كبيرة تنتج عنها عدداً لا محدود من قراءات لامتناهية متولّدة عن النّص الأم، شارحين ومفصلين ومتعمقين وباحثين عن المقصدية الحقيقية للكاتب من هذا العمل، فكلّ قارئ ينظر له من زاويته الخاصة فتتوسّع دائرة القراء وتتفرع عنها أسئلة وتحليلات متفاوتة وآراء مختلفة وقد تكون فيها أحيانا تقاطعات اتفاق أو اختلاف بينهم، وهذا هو المسعى الحقيقي في خلق جوّ من الحماس والتشويق يدفع بالإنتاج الأدبي إلى الرُقي والامتياز، فالقراءة هي مفتاح الارتقاء والنّجاح.

فالتّجربة الإبداعية في العصر الحدث محتْ الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر ونثر، فلم نعد نجد شعراً خالصاً ولا نثراً خالصاً، فالمهم في الرّواية هي اللّغة الشّعرية، فالرواية أصبحت بناء هجيناً بين النثر والشّعر، فالهدف في كسر الحواجز وإزالتها بين الصناعتين هو إيصال الفكرة أو الرؤية في أقل جهد ووقت، فالكاتب (الرّاوي) لابد أن ينجح في اقناع القارئ لمدى مصداقية الرؤيا المراد ايصالها للقارئ وبمدى كمية الاثباتات الحقيقية والمقنعة في تلك الرؤيا، حتى يضمن علّو انتاجه وترك أثر في نفوس القراء والنقاد، والأبعد من ذلك تحقيق بصمة العمل بها وتطبيقها في مسارهم الحياتي.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص210.

خـــاتمة

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنّا لنهتدي لولا أن هدانا الله، نحمد الله حمد العارفين بفضله، ونشكره على نعمه الظاهرة والباطنة، فكما نعلم أنّ لكل بداية نهاية، ها نحن ننتهي من دراسة نقديّة ثقافية تندرج تحت موضوع "**شعريّة النّسق المُضمر في الرّواية النّسوية" ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجاً**، حيث حاولنا البحث عن الأنساق الثّقافية المُضمرة داخل المعمار الرّوائي، وذلك لكشف وتعرية المعاني المُندسة تحت ثنايا الزّينة اللّفظية والصّور الاستعارية، وكذا تفكيك آلياته وفك شفراته وإبرازه للقارئ قصد الوقوف على شعرية الأنساق المُتخفية بداخله، مسقطين هذه الدراسة على المُنجز الرّوائي النّسوي الجزائري، باعتباره جنسا أدبيا حديثا لقي اهتماما بالغا من قبل الكاتب والمتلقي على حد سواء، ويمكن القول أنّ بحثنا هذا سمح لنا التوغّل داخل الخطاب السّردي(الرّواية) والولوج فيه بالدّراسة والتّحليل، وقد أفضت هذه الدّراسة إلى جملة من النّتائج نستعرضها فيما يلي:

1. تعدّ الشّعرية من النّظريات التي تحمل مجموعة من القواعد والقوانين التي تجعل من خطاب ما خطاباً مُتمايزاً، فهي لا تقتصر على ظاهر المتن فقط بل تجاوزت السّطح لتبثّ جماليتها في عمق النّص ودهاليزه، حيث تحتاج إلى من يبرز شعرية المُضمر لتبرز للعلن مكتملة الشّروط.

2. تعتبر الرّواية النّسوية الجزائرية من الرّوايات التي تستحق الدّراسة والتّحليل لبنائها المُحكم واستوفائها لجميع عناصرها في هيكلها ومضمونها، فقد حُظيت أعمال الكثير من الرّوائيات الجزائريات بالنّقد والتّمحيص وطنيًا وعربيًا وحتى عالمياً أمثال "**أحلام مستغانمي**" نموذج الدّراسة.

3. القراءة الثّقافية للنّصوص الأدبية تهدف أي مساءلة الأنساق الثقافية المطمورة خلف عباءة اللغة الجمالية، وذلك بعد تعرية اللّغة والوصول إلى البُنى العميقة.

4. يتّضح من خلال تعريفنا لماهية النّقد الثقافي أنّه آن الأوان إلى تبني هذا الاتّجاه النّقدي والعمل به في مقاربتنا للخطابات الأدبية باعتباره أداة فاعلة في الكشف عن الأنساق الثاوية والمطمورة في ثنايا النص.

5. عرفت الدّراسات العربية القديمة بموضوع العتبات النّصية إلا أنّها لم توسع نطاقه، فكان اهتمامها في هذا المنحى مجرد إرهاص لم يتجذر كما ينبغي في الأرضية العربية، فحملت الدّراسات الغربية هذه المسؤولية مبحرة في نواحي المناص، وعلى الخصوص مع مباحث وكتابات "**جيرار جينيت**".

6. تبيّن من خلال ما سبق، أن هناك تشابك وترابط متسلسل في مضمرات السّياق الثّقافي بين محيط النّص الرّوائي في ثلاثية أحلام مستغانمي – نموذج الدّراسة – مع فضاء النّص الدّاخلي، فهذه الاستراتيجية التي عملت بها الرّوائية تدخل في منطلقات الفلسفة الحداثية باعتبار الخطاب السّردي أضحى يُبنى بطريقة رواية داخل رواية أو بما يسمى الميتارواية، بكاريزمات ومعالم ذات جمالية فنية محفوفة برؤى وفلسفة الكاتب المُراد تبليغها.

7. جاءت عتبات ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" والتي خضعت البعض منها للدراسة بمقاربة ثقافية بكثرة الأنساق المضمرة وتنوعها، بالرغم من أنّها عبارة عن سلسلة روائية واحدة ذات بُعد أيديولوجي وتاريخي.

8. برهنت لنا النّصوص الموازية بعد هذه المقاربة أنّ لها وظيفة ودلالة ايحائية باعتبارها نظاماً إشارياً لا يقلُّ أهمية عن المتن.

9. من خلال هذه المقاربة النّقدية الثقافية وجدنا أنّ هنالك تطابق بين نوايا الكاتبة داخل العتبات مع ما يأتي مع المتن، فقلم "**أحلام**" لم ينس ردّ الجميل لمثل هؤلاء الشّخصيات الجزائرية المّحبة لوطنها وشعبها، وإحياء ذكراهم بتحيّتهم في هذا المنجز السّردي.

10. إنّ القوالب البلاغية والجمالية في ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" ماهي إلاّ أدرعة تختبئ وراءها اضطهاد الشّعب الجزائري ومعاناتهم وسلبيات السّلطة وتهكمها، فلا يجوز أن نغفل عن العلامة الذّاتيّة للنّص ومرجعه ونسقه المخاتل، وعليه فهذه الإنتاجات يجب أن نتعامل معها على أساس فضح مكنوناتها الثّقافية المطمورة داخلها، وكشف الأنساق المضمرة بين ثناياها، فبالرغم من قبحياتها إلاّ أنّها عكست جمالية أدبيّة لسطح النّص الرّوائي.

11. تنوعت الأنساق المُضمرة داخل الثّلاثية واختلفت باختلاف زمن بنائها، إلاّ أنّها أفضت إلى معالجة قضايا وطن الكاتبة وهموم بلادها ماضيها وحاضرها دون الاستغناء عن اهتمامات الكتابة المُعاصرة المبنيّة على الرّمز بالجسد واللغة الشّعرية الحديثة.

12. تميّزت خطابات "مستغانمي" بالانسجام والتّوافق وأبعدتها عن الغموض المقيت ومن اللغة الإنشائية الفضفاضة، لغة أدبية ارتفعت بها إلى مستوى الخطابات الواصفة، وقدّمتها بعمق واتقان كبيريْن وفريد من نوعه، لهذا السبب لقيت أعمالها اقبالا لامحدود من المشتريات وحظي القراء بتوقيعات الكاتبة ممتنين لها بهذه الإنتاجية السّردية الرّاقية، فالكاتبة لمست حاجة القراء واحتياجات النّفسية وقدّمت بين أيديهم ما يشتهون، فتلذّذوا بهذا المنتوج واستحسنوه لأنها فعلا عرفت متطلبات القارئ العربي المعاصر، واحتياجاته الجمالية والمعرفية، وهذا الأمر طبيعي لسيرورة الثّقافة العربية وتاريخها الأدبي المليء بالنّصوص الجمالية الراقية وبحسهم الإبداعي المتميّز في الصّناعتين (شعراً/نثراً).

13. إنّ التجربة السّردية عند أحلام مستغانمي أحدثت انفجّار ودويّ كبير هزّ النّفوس وخطف القلوب بسبب اللغة الماتعة وأناقة الطرح في التّعاطي للقضايا الكبرى على مستوى الوطني والعربي، وهذا ما تسبّب لها في ظهور منتقدين استحسنوا العمل

وآخرين نبذوه واعتبروه بؤرة فساد نبثه في مجتمع محافظ وأصيل، غير مراعية الجانب الدّيني والثقافة الإسلامية التي وضعت حدود لابد من عدم تجاوزها.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وضعنا لبنة جديدة في خزانة النّقد العربي بدراستنا لـ "**شعرية المُضمرات الثّقافية في الرّواية النسوية الجزائرية**"، وما هي إلاّ محطة جديدة تتناسل منها أسئلة لتُمضي ثانية محمّلة بأسئلة مزاوجة بين سؤال وجواب في أتون المعرفة، ونشكر الله تعالى على مده لنا يد العون، وما توفيقنا إلا بالله العليّ العظيم الذي منحنا القوّة والإرادة لاستكمال هذا البحث.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم–برواية ورش–

أولا: المصادر

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط16، دار الآداب، 2001.
2. أحلام مستغانمي، عابر سرير، ط6، نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2017.
3. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط7، نوفل دمغة ناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2017.

ثانيا: المراجع

القواميس والمعاجم

4. ابن منظور، لسان العرب، ط2، دار الكتب العلمية، ج3، بيروت، لبنان، 2009،

الكتب العربية

5. أحمد الجودة، بحوث في الشعريات، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، الجمهورية التونسية، 2004.

أحمد انيس الحسون، نظريات النقد الثّقافي (التأصيل المنهجي والإجراء التّطبيقي عند عبد الله الغذامي)، ط1، دار الأيام للنشر والتّوزيع عمان، الأردن، 2020.

6. أحمد عوين، شعرية السرد في نظرات المنفلوطي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2010.
7. أحمد موسى الناصري، الأنساق الثّقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية (1421–1431)، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان.
8. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، الجزائر،2012.

9. إدوارد سعيد، المثقّف والسّلطة، ط1، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، 2006،

10. أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006.

11. بثينة شعبان، مئة عام من الرّواية النسائية العربية، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999.

12. بشوشة بن جمعة، الرواية النسائية، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، 2003.

13. بشير تاوريريث، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء المعاصرين، ط1، مطبعة مزوار، 2006.

14. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة والنشر، 2005.

15. توفيق الزايدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراج للنشر، تونس، 1985.

16. ثابت الآلوسي، شعرية النص، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

17. جميلة عبد الله العبيدي، عتبات الكتابة القصصية (دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل)، ط1، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن،1438/2017.

18. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

19. حسين مناصرة، تجليات في النص (دراسات في الأدب السعودي)، فهرسة مكتبة المكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض،2015 .

20. حفناوي بعلي، الرواية النسوية الجزائرية (تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل)، دار اليازوري العلمية للنشر، 2016.

21.سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، ط1، منشورات الاختلاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، 1433هـ/2012م.

22.سعيدة تومي وآخرون، النقد الثقافي قضايا ورؤى، دراسات أكاديمية علمية محكمة، ط1، منشورات ألفا، قسنطينة، الجزائر، 2020.

23.سماح عبد الله الفران، ثقافة النص (قراءة في السّرد اليمني المعاصر)، ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2016.

24.سمير خليل، النقد الثقافي من النّص إلى الخطاب، ط1، دار الجوهري، بيروت، لبنان، 2012.

25.سيدي محمد بن مالك، جدل التخييل ولمخيال في الرواية الجزائرية، 'ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر.

26.شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل (دراسات في الرواية العربية)، ط1، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2013.

27.شكري عزيز الماضي، العلاقة بين النّقد الأدبي والنقد الثقافي، ط1، مجلة البحث العلمي، الجمعية الأردنية للبحث العلمي، 2009.

28.صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.

29.طارق بوحالة، أسس النقد الثقافي وتطبيقاته في النّقد العربي المعاصر، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2021.

30.الطاهر بومزبر، أصول الشريعة العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007.

31.رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ط1، دار زهران لنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2015/1436.

32. عبد الاله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر، ط1، الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سورية، 1999،وحسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

33. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

34. عبد الرحمن النوايتي، السّرد والأنساق الثّقافية في الكتابة الروائية، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016/1437.

35. عبد الرزاق بلال، مدخل على عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تقديم: إدريس نقوري، دط، إفريقيا، المغرب،2000.

36. عبد العزيز النجار، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية،2004.

37. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر، دط، دار المعرفة، الجزائر، 1991.

38. عبد اللطيف الآرناؤوط، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات، ج 59، مج 15، مارس 2006.

39. عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2004.

40. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

41. عبد الله الغذامي، النقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافية العربية)، ط3، المركز الثقافي العربي، المملكة المغربية، الدار البيضاء، 2005.

42. عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

43. عثمان موافى، دراسات في النقد العربي، ط5، دار الوفاء، دنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

44. عزوز علي إسماعيل، عتبات النصية في الرواية العربية (دراسة سيميولوجية سردية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2013.

45. عصام واصل، الرواية النسوية العربية (مساءلة الأنساق النسوية العربية)، ط1، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2018م/1439هـ .

46. سعاد الناص، السّرد النّسائي العربي بين قلق السؤال وغواية الحكي، ط1، مكتبة سلمى الثقافية انطوان، ،2014.

47. السعيد الورقى، اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دط، دار المعرفة الجامعية، 2009/1430.

48. فاطمة حسين العفيف، لغة الشعر النسوي العربي المعاصر (نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2011.

49. فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثقافية)، مطبعة الرباط، دار الأمان، الرباط، 2014.

50. فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، ط3، مركز النشر الجامعي، منوبة، 2009.

51. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية (في الرواية في خطاب المرأة والجسد والثقافة)، ط1، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 2008.

52. كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987.

53. لطيف زيتوني، الرّواية والقيم، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2018.

54.لوت زينب، الأيقونوغرافيا (الأنساق الثقافية في رواية امرأة على قيد سراب للروائي مصطفى بوغازي)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر.

55.فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم والناشرون، بيروت، لبنان، 2010.

56.مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

57.مصطفى سلوى، صحوة الفراشات، قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2011.

58.معجب الزهواني وآخرون، عبد الله الغذامي والتّجربة النّقدية،

59.الهام عبد الوهاب، العتبات النصية (في روايات واسيني الأعرج). ط1. 2019 – دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

60.هويدا صالح، صورة المثقّف في الرّواية الجديدة، ط1، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، 2013.

61.بشير تاوريريث، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

62.يوسف الادريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والحطاب النقدي المعاصر)، ط 1،2008، المملكة المغربية.

63.يوسف عليمات، النّسق الثّقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم)، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

64.يوسف محمود عليمات، النّقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، ط1، الأهلية للنشر والتّوزيع، المملكة العربية الأردنية، عمان، 2015.

65.يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحيه في حدود المفهوم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر ، 2006.

66.واسيني الأعرج، محي الدّين اللاذقي وآخرون، نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ط1، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1996.

67.يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، ط1، دار الفارابي، 2011.

68. أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، 1989.

69.أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1975.

الكتب المترجمة

70.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1981.

71.برنار فاليت، ترجمة: عبد الحميد بورايو، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، دط، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

72.بول آرون، معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: محمد حمود، ط1، مجد الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، 2012.

73.تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

74.جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

75.جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

76. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص44.

77.رمان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر العصفور، دار القباء، القاهرة،1992.

78.رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك دفور، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

79.قزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

80.لوت زينت، الأيقونوغرافيا (الأنساق الثقافية في رواية امرأة على قيد السّراب للروائي مصطفى بوغازي)، دط، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2021.

81.نيتشه فريدريك–الفلسفة في العصر المأساوي والإغريقي، ترجمة سهيل القش، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع–بيروت، 1983.

82. روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، ترجمة صلاح رزق، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1995.

83. أحمد أنيس الحسون، نظريات النقد الثقافي (التأصيل المنهجي والإجراء التطبيقي عند عبد الله الغذامي) ، ط1، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2020.

المقالات والمجلات

84. يوسف العايب، شعرية المضمرات الثّقافية في رواية "لها سرّ النّحلة"، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلد8، عدد3، 2019.

85.ابن السائح الأخضر، نص المرأة وعنفوان الكتابة (بحث منثور في دورية الراوي)، النّادي الأدبي، جدّة، العدد 18 ربيع الأول 1429هـ/مارس 2008م.

86.رشيد وقاص، الكينونة والتّاريخ في شعر عزّالدّين مناصرة (مقاربة تأويلية أنطولوجية)، مجلة الخطاب، جامعة الجزائر2، مج13، ع2، 2018.

87.لخضر هنّي، اللاّمنتمي واختراق النّموذج الموصوف (مقاربة ثقافية في الشعر الجاهلي)، مجلة أنساق، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، مج1، ع2، 2017.

88.محمود أحمد درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، ط1، دار جوير للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2010.

89.مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

90.وردة سلطاني، الحركة النسائية ودورها في تأسيس الأدب الجزائري الحديث، مجلة الحياة الثقافية بتونس، العدد 168، أكتوبر 2005.

الموسوعات

91.الموسوعة الفلسفية العربية، مفهوم الإنماء العربي، 1986، مج1.

المواقع الالكترونية

92.معجم المعاني، Almaany.com.

93.ينظر: صحيفة الرأي، بدر رشيد العرادة، التّمرد والإرشاد النفسي، Bbrrdd@gmail.com.

94.ينظر: معجم المعاني الجامع، Mawdoo3.com.

95. https://ar.m.wikipedia.org

96. جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، متوفر على الموقع: www.diwanalarab.com تمت الزيارة يوم: 2021/12/20، على الساعة 10:00.

الملاحـــــــــق

الملحق 01 : التعريف بالروائية أحلام مستغانمي

كاتبة وشاعرة جزائرية، وُلدت في مدينة تونس بتاريخ 13 أفريل 1953م، نشأت في أسرة تتنازعها هواجس الحنين إلى الوطن والخوف عليه، لم تكن طفلة عادية حيث تربّت على ذلك الحلم الذي ينام أهلها عليه ويستيقظون أملاً في جزائر حرّة مستقلةً، كان والدها مُشاركاً في الثّورة الجزائرية وعرف السُّجون الفرنسية، كلّ هذه الظروف المتذبذبة في حياة "أحلام" جعلت منها كتلةً حماسيّةً غيورة عن وطنها وبلدها الأم متأثرة بوطنيّة وشهامة والدها الثّورية، عملت "أحلام في الإذاعة الوطنية ممّا خلق لها شهرة كشاعرة، حصلت عام 1985على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون على يد البروفيسور جاك بيرك، وحقّقت أعمالها نجاحاً جماهرياً واسعاً في العالم العربي، صنّفتها مجلة فوربس الأمريكية في عام 2006الكاتبة العربية الأكثر انتشاراً في العالم العربي، بتجاوز مبيعات كتبها المليوني نسخة، لديها أكثر من 12 مليون متابع على صفحتها في الفيسبوك، مُنحت لقب سفيرة اليونسكو من أجل السّلام عام 2016م، حقّقت ثلاثيتها "ذاكرة الجسد" (1993)، "فوضى الحواس" (1997)، و"عابر سرير" (2003)، نجاحاً كبيراً، وكان لكتابها "نيسان" وقع مدوّ عام 2009، ويزيد تألقها في رواية "الأسود يليق بك" (2012)، وكتابها "عليك اللّهفة" (2015). ينظر: رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ط1، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص37-38، موقع أحلام مستغانمي في شبكة المعلومات الدولية ويكيبيديا، https//ar.m.wikipedia.org، وكذا روايتي قنابلهم معنا وقلوبهم علينا، وشهيّاً كفراق.

النجاح

الملحق 02: ملخص الرّوايات

- **ذاكرة الجسد(1993م):**

تعدّ هذه الرّواية البادرة الأولى للعمل السّردي الرّوائي للكاتبة "**أحلام مستغانمي**" والتي تعتبر الانطلاقة الأولى لسلسة ثلاثيتها المشهورة، والتي تحاكي الواقع في زمنه الماضي والحاضر والمستقبل، حيث تدور أحداث هذه الرّواية حول خالد بن طوبال الذي يفقد ذراعه في الحرب ويعيش قصة حب مع ابنة صديقه المُتوفى في الحرب، وهذا ملخص ما جاء فيها:

تبدأ أحداث الرّواية بعودة الشّاب خالد بن طوبال إلى الجزائر بعد سنوات طويلة قضاها في بلاد الغُربة، وذلك من أجل المشاركة في مراسم دفن شقيقه الذي قتل نتيجة إصابته برصاصة طائشة في أحداث شهر أكتوبر من عام 1988م، وتلك الفترة يقرّر أن يكتب القصة التي عاشها مع فتاة تدعى "حياة" لأنه يريد أن يمسحها من ذاكرته.

ظلّ البطل "خالد" وفيّاً لوطنه وعلمه محارباً العدّو قلباً وقالباً وجنباً إلى جنب مع والد حياة المدعو "سي طاهر" إلى حين إصابته في الحرب وبتر يده اليسرى ومن ثمّ انتقاله إلى تونس ليبقى برهة من الزمن إلى جانب أسرة "سي طاهر"، وبعد الاستقلال انتقل مباشرة إلى بلاد الغربة ليمتهن مهنة الرسم ويقيم معارض لألواحه الفنّية التي تحمل ذكرياته وآماله، ليتفاجئ بفتاتين جزائرتيْن أحدهما حياة ابنه صديقه التي تصغره بـ 25عاماً ليقع في حبها وهيامها بيد أنّها في نهاية المطاف تتزوّج ضابطاً عسكرياً فاسداً وتنتكس حالة "خالد بن طوبال" النّفسيّة.

رواية
أحلام مستغانمي
فوضى الحواس

- **فوضى الحواس(1997م):**

للكاتبة الكبيرة والرّوائية "أحلام مستغانمي" عام 1997، وهي الرّواية الثانية ن ثلاثيتها المشهورة، حملت هذه الرّواية تناقضات كبيرة جعلت مسار الرّواية يتذبذب من حين لآخر، بين الحب والانتقام، الحرية والعبودية، السّلطة والتّهميش، التّمرد السياسي وغيرها من القضايا الكبرى الواقعة في مجتمعنا، بيد أنّ هذه الفوارق والمتضادات أحدثت جمالية سردية في النّص من خلال الحبكة الفنيّة المتوازنة واللغة الشّعرية المرنة والجذابة، دون أن ننسى الدور الفاعل للروائية في جدّية طرحها خاصة في المجال السّياسي وقضايا الوطن، حتى أنّ لغتها تتّسم بالحدّة حين نكون نقرأ في الجانب الوطني المبثوث في ثنايا الرّواية.

رواية
أحلام مستغانمي
عابر سرير
الأولى
نوفل

- **عابر سرير(2003م):**

رواية "**عابر سرير**" هي خاتمة سلسلة ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" والتي أثارت جدلاً كبيراً من خلال بناء العنوان الذي يُفضي إلى طرح تساؤلات واحتمالات ما يُضمره هذا العنوان الشّاعري، والذي يحمل دلالات عميقة عمق القضايا التي طرحتها الرّوائية داخل متن الرّواية.

تدور أحداثها حول البطل الرئيسي "خالد" وذلك بعد أن نال إحدى الجوائز لصورة قام بالتقاطها لمجزرة في قرية جزائرية أثناء عبوره منها، وقد كانت الصّورة عبارة عن مشهد لطفل صغير مستنداً بظهره إلى الحائط المتهشّم بجواره وحوله العديد من القتلى والمُصابين، حيث نشرت في المعرض وأخذت شهرة كبيرة.

في هذه الرّواية التقى الشخصيات الثّلاث خالد وحياة وزيّان لتتفاعل بينهم الأحداث والمواقف، إلى حين وصول نبأ وفاة زيان وترك وصية لدفنه في الجزائر، فلبّى خالد هذه الوصية وأخذ جثمان صديقه بعد أن ودّع حياة وأخوها.

الملحق 03: مصطلحات النقد الثقافي

المصطلحات	اللّغة الفرنسية	اللّغة الإنجليزية
النّقد الثقافي	Critique culturelle	Cultural criticism
الثّقافة	La culture	The culture
التّأريخانية الجديدة	Nouvel historicisme	New historicism
النّسق	Rytheme	Layout
النّسق المُضمر	Format implicite	Implicite format
الأنساق الثّقافية	Modelés culturels	Cultural Patterns
الرّواية المُعاصرة	Récrit contemporain	The contemporary novel
الرّواية النّسوية	Discours féministe	The feminist novel.
الميتارواية	Almétaroya	Metaraway
الخطاب الواصف	Discours dexriptif	Descriptive speech
كيمياء الرواية	Chimie novelle	Novel chemistry
الدّلالة	Signification	Signification
الاتّساق والانسجام	La cohérence et l'hormonisation	Consistency and coherance
الأدب النّسوي	Littérature féministe	Feministe literature
العتبات النّصيّة	Seuils textuels	Texte thresholds
النّص الموازي	Texte parallèle	Parallele Text
الخطاب الأدبي	Discourse littéraire	Literary discourse
المتعالية النّصيّة	Progressor text	Text progressor

Implicit	Implicite	الضمني
Interaction	Interaction	التّفاعل
Context	Contexte	السّياق
Intuitive statement	Enoncé intuitif	القول المُضمر
Noodles	Nouilles	الشّعرية
The cultural contant	Contenu culturel	المُضمر الثّقافي
Féministe criticism	Critique féministe	النقد النّسوي
Feministe function.	Fonction féministe	الوظيفة النّسقية

فهرس المحتويات

المحتويات

مقدمة .....

المدخل: الشّعرية والرّواية النّسوية الجزائرية

توطئة: 10

أ-الشّعرية من منظور غربي: 12

ب-الشّعرية من منظور عربي: 20

ثانيا: الكتابة الرّوائية الّنسوية 30

أ-الرّواية النّسوية المعاصرة وإشكاليّة المُصطلح: 32

ب-مفهوم الأدب النسوي: 36

ج-الرّواية النسوية الجزائرية: 39

الفصل الأول النّقد الثّقافي بين المهاد والتّأسيس

توطئة: 45

أولاً: ماهية النّقد الثقافي 45

أ-النقد الثّقافي من منظور غربي 48

ب-النّقد الثّقافي من المنظور عربي: 53

ثانياً-النّسق بوصفه مفهوماً مركزياً في الخطاب الّنقدي الثّقافي: 57

أ-مفهوم النّسق الثقافي: 58

ب-وظيفة النّسق الثّقافي: 63

ج-تأويل النّسق الثّقافي: 65

د-شروط النّسق المضمر: 65

ثالثاً–من نقد النّصوص إلى مساءلة الأنساق:..... 66

أ–النقلة الاصطلاحية:..... 68

ب–النقلة في المفهوم (النّسق الثّقافي):..... 71

ج–النّقلة في الوظيفة:..... 71

ح–النقلة في التّطبيق (أنواع الأنساق): 72

الفصل الثاني تمظهر النّسق المضمر على مستوى العتبات النّصية

توطئة:..... 75

أولا–التّمرد ودلالاته الثقافية في عتبة العنونة لرواية "فوضى الحواس": 78

ثانيا: الجسد بين القوّة والإثبات في عتبة الخطاب التّقديمي الغيري لرواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي"..... 92

ثالثا: الذّاكرة والتّاريخ في عتبة الإهداء في رواية فوضى الحواس لـ "أحلام مستغانمي" 99

الفصل الثالث تمظهر النّسق المُضمر على مستوى المتن الروائي

توطئة:..... 129

أولاً–المثقّف وتمثّلاته الثّقافية في ثلاثية "أحلام مستغانمي 129

ثانيا: الفضاء المكاني في ثلاثية أحلام مستغانمي.....158

ثالثاً: الجسد بين الإغراء والرّمز 167

خـــاتمة..... 178

قائمة المصادر والمراجع 183

الملاحـــــــق..... 193

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات 204

الملخص..... 208

الملخص

ملخص الأطروحة:

تهدف هذه الدراسة إلى معاينة ثلاثية "**أحلام مستغانمي**" **ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**، وفحصها وفق منظور النّقد الثقافي الذي يسعى إلى كشف الأنساق الثّقافية الثّاوية خلف اللّغة الاستعارية، وذلك بمساءلتها وفكّ شفراتها المندسّة بين سطور العمل الأدبي، قصد كشفها للقارئ وفضح مكنوناتها الثّاوية خلف اللغة الجمالية.

كما تسعى دراستنا التي جمعت بين الشّعرية والنّقد الثقافي إلى إبراز شعرية النّسق المُضمر وليس شعرية الخطاب في حدّ ذاته مستهدفين في ذلك الأنساق المخبوءة خلف عباءة الجمالي وإبراز شعريتها على مستوى العتبات النّصية وعلى مستوى موضوعات الثلاثيّة، والتي تعكس في مُجملها قضايا الحبّ والوطن والمرأة إبان فترة العشرية السوداء، فالشّعرية لا تقتصر فقط على ما يظهر من جماليات بلاغية، وإنّما لها كذلك وظيفة داخل قاع النّص الرّوائي، وهذا ما سعينا جاهدين لإبرازه من خلال هذا العمل.

الكلمات المفتاحية: أحلام مستغانمي، النّقد الثقافي، الشعرية، النسق المضمر، الخطاب النّسوي.

Thesis summary

This study aims to examine Ahlam Mosteghanemi's trilogy: Memory of the Body, Chaos of the Senses, and Passing by a Bed, and to examine it according to the perspective of cultural criticism, which seeks to uncover the secondary cultural patterns behind metaphorical language, by questioning them and decoding their codes hidden between the lines of the literary work, with the aim of revealing them to the reader and exposing their contents. The duality behind aesthetic language.

Our study, which combined poetics and cultural criticism, also seeks to highlight the poetics of the implicit pattern and not the poetics of the discourse itself, targeting the patterns hidden behind the aesthetic cloak and highlighting its poetics at the level of textual thresholds and at the level of the themes of the trilogy, which in their entirety reflect the issues of love, homeland, and women during the decade. Black poetry is not limited only to the rhetorical aesthetics that appear, but it also has a function within the narrative text, and this is what we strived to highlight through this work.

Keywords: Ahlam Mosteghanemi, cultural criticism, poetics, implicit style, feminist discourse.