

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

ثنائية الأنا والآخر في روايات أحلام مستغانمي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه نظام ل م د

تخصص النص السردي المغربي

إشراف الأستاذ:

د. داحو أسية

إعداد الطالبة:

طالب فايزة

السنة الجامعية: 2025/2024

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

ثنائية الأنا والآخر في روايات أحلام مستغانمي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه نظام ل م د

تخصص النص السردي المغاربي

إشراف الأستاذ:

د. داحو أسية

إعداد الطالبة:

طالب فايزة

لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
شطاح عبد الله	أستاذ	البليدة 2	رئيسا
داحو أسية	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	مشرفا ومقررا
العماري أحمد	أستاذ محاضر أ	البليدة 2	عضوا مناقشا
بن زايد عمار	أستاذ	الجزائر 2	عضوا مناقشا
مهدان ليلي	أستاذ محاضر أ	خميس مليانة	عضوا مناقشا
بوشريخة حورية	أستاذ	الجزائر 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025/2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

قال الله تعالى: «رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ» سورة النمل الآية 19

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا العمل، فله الفضل والحمد والثناء والشكر، ونسأله عز وجل أن يجعله خالصا لوجهه، وأن يوفقنا لما يحبه ويرضاه. وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم " لا يشكر الله من لا يشكر الناس"، أسدي شكري وامتناني

إلى أستاذتي المشرفة التي كانت أكثر من موجهة... كانت ضوءًا هاديًا يرشد، وصوتًا حكيمًا لا يعلو إلا لينير. شكرًا لصبرك، واحتوائك، وإيمانك بما أكتب.

إلى روح أستاذي المشرف الراحل، الذي مضى قبل أن يرى الحصاد، لكنه زرع في أعماقي بذور العلم والنبل. لك هذا العمل دعاءً ممتدًا ووفاءً لا يبهت.

إلى لجنة المناقشة الموقرة، أنتم الصفحة الأخيرة التي منحت هذا العمل شرعيته، والفكر الذي صقله، فلكم مني كل التقدير والامتنان.

وإلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة ولو بأقل البر من كلمات طيبة أو دعاء بالتوفيق. وإلى كل من يستحق الشكر من قريب أو بعيد.

فايزة طالب

إهداء

إلى من كانت أنفاسهم طمأنينة، ودعواتهم جسورًا عبرتُ بها أصعب محطات الطريق...

إلى والديّ، النبع الأول، الجذر الثابت، والظلّ الذي لم يتبدّل في كل الفصول...

لكما أرفع هذا العمل، حبًا وامتنانًا لا يُقاس.

وإلى إخوتي،

يا من كنتم الضحكة في قلب التعب، والسند حين تهتّر الأكتاف،

كنتم أهلي وصديقي الأول وجناحي الثاني

وإلى كل من ساعدني،

من ترك بصمته في الهامش، أو في القلب...

إلى أولئك الذين لم تظهر أسماؤهم على الغلاف، لكنهم كتبوا الكثير خلف الكواليس...

هذا الإهداء لكم...

لأن الإنجاز لا يُولد من العقل وحده، بل من القلوب التي كانت تحيط به في صمت.

فايزة طالب

الملخص

تثير مسألة الأنا والآخر في الرواية المعاصرة جدلية يتأسس من اختلاف الرؤى والخلفيات التي يستمد منها الروائيون إبداعهم. وتظهر على صور كثيرة من حيث محدّداتها الفطرية (رجل، امرأة) والجغرافية (عالم عربي، عالم غربي)، وكذلك الثقافية والدينية (مسلم، كافر). كما تتراوح بين التّمائل والتّضاد، التّشابه والاختلاف، القبول والرّفص، وذلك ضمن إحالات لغوية، نفسية، وفكرية. وإذا كان هذا الصراع أزلي في الواقع، فإنّ الرواية أكثر الأجناس تصويراً له، ومنها الرواية الجزائرية خصوصاً نتيجة ما عاناه المجتمع من ويلات الاحتلال الفرنسي والتّشتت السّياسي بعد الاستقلال، وكذلك محنة الإرهاب أثناء العشرية السّوداء. ومن النّماذج الرّوائية التي تجسّد فيها هذا الصراع بجلاء سرديات الرّوائية أحلام مستغانمي.

في هذا السياق، تعالج دراستنا موضوع الأنا والآخر في روايات؛ عابر سرير، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، الأسود يليق بك للكاتبة أحلام مستغانمي، وذلك باعتماد المنهج المقارن وبعض الأسس السّيميائية. وقد تمّ تقسيم الدراسة إلى مدخل نظري حول الأنا والآخر، ثمّ ثلاث فصول تطبيقية؛ الأول: صورة الأنا وفيه الأنا المتقف والأنا المغترب والأنا المرأة، الثاني: صورة الآخر، وفيه الآخر السلطة والآخر الإرهاب والآخر الغربي والآخر الرجل، الثالث: الأنا والآخر عبر فضائي المكان والزمان، وفيه تحليل أماكن وأزمنة سردية للأنا والآخر وظفتها الرّوائية بين الحقيقة والتّخيل. وقد خلص طرحنا إلى نتائج أهمّها أنّ ثنائية الأنا والآخر تجلّت في النصوص الرّوائية المدروسة على أنماط شائكة ومعقّدة، وجدل أيديولوجي يتعلّق بالهوية والدين والثقافة، وكذلك تحدّيات المرأة في المجتمع، وقضايا أخرى تلامس الوطنية والاعتراب وتاريخ ثورتنا المجيد. وبالمقابل، تُظهر الثّنائية في رواياتها مدى التزامها بآلام وآمال الأمة، ومدى إبداعها ورمزيتها السردية الماتعة.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الرواية الجزائرية، الأنا (الذات)، الآخر، أحلام مستغانمي.

Abstract:

The dynamic between the "Self" and the "Other" in contemporary fiction constitutes a central axis of literary discourse, generating considerable debate due to the diverse perspectives and cultural frameworks that shape novelistic expression. This binary manifests in multiple dimensions—gender (man/woman), geography (Arab/Western worlds), and socio-cultural-religious identity (Muslim/non-Muslim)—and oscillates between dichotomies such as resemblance and contrast, affinity and estrangement, acceptance and rejection. These tensions are reflected through linguistic, psychological, and ideological prisms. While the conflict between Self and Other is perennial in real life, the novel—particularly the Algerian novel—serves as a potent narrative space for its exploration, shaped by the nation's collective trauma under French colonialism, post-independence disillusionment, and the violent upheavals of the "Black Decade."

This study explores the manifestations of this Self/Other dialectic in the works of Ahlam Mosteghanemi—*Rayat* (Flags), *Aber Sarir* (Passing the Bed), *Zakirat al-Jasad* (Memory of the Body), *Fawda al-Hawas* (Chaos of the Senses), and *Al-Aswad Yalik Biki* (Black Suits You)—through a descriptive-analytical framework supplemented by semiotic insights. The research is structured into a theoretical preamble on the concept of Self and Other, followed by three applied chapters. The first addresses the image of the Self, focusing on the intellectual self, the exiled self, and the feminine self. The second chapter examines the image of the Other, portrayed as power, terrorism, the West, and the male figure. The final section presents the study's findings, chief among them that Mosteghanemi's novels articulate the Self/Other dichotomy through intricate and ideologically charged narratives, engaging with themes of identity, cultural conflict, religion, gender dynamics, patriotism, alienation, and the legacy of the Algerian revolution. This dualism further underscores the author's profound engagement with national memory, collective suffering, and her distinctive narrative voice marked by rich symbolic expression and aesthetic commitment.

Keywords: Algerian novel, contemporary fiction, Self, Other, Ahlam Mosteghanemi, identity, postcolonial narrative

فهرس المحتويات

المحتويات

1.....	شكر وعرفان
2.....	إهداء
3.....	الملخص
4.....	:Abstract
5.....	فهرس المحتويات
9.....	قائمة مصطلحات الدراسة
11.....	المقدمة
16.....	الفصل الأول: ثنائية الأنا والآخر وعلاقتها بالرواية: مفاهيم وأسس
17.....	تمهيد:
18.....	أولاً- الأنا والآخر بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:
18.....	1- لغة:
19.....	2- اصطلاحاً:
19.....	أ- مفهوم الأنا والآخر في الفلسفة:
22.....	ب- مفهوم الأنا والآخر في علم النفس:
24.....	ج- مفهوم الأنا في علم الاجتماع:
26.....	د- مفهوم الأنا والآخر في الفكر العربي:
30.....	ثانياً- الوعي بالأنا ورؤية الآخر في الرواية الجزائرية:
30.....	1- إشكالية الأنا والآخر في العمل الأدبي:
34.....	2- إشكالية الأنا والآخر في الرواية الجزائرية:
42.....	ثالثاً- علم الصورة وعلاقته بفهم الأنا والآخر:
42.....	1- مفهوم الصورة:
44.....	2- مجالات علم الصورة:
47.....	3- أنواع الصور في الأدب:

أ- صورة المجتمع في أدبه:.....	47
ب- صورة المجتمع في أدب مجتمع آخر:	47
خلاصة الفصل.....	50
الفصل الثاني: تجليات الأنا في روايات أحلام مستغانمي:	51
تمهيد الفصل:	52
أولاً: صورة الأنا المثقف:	53
1- المثقف والمثاقفة وعلاقتها بالعمل الروائي :	53
أ- المنطلقات والخلفيات النظرية لتكوين المثقف:	53
ب- المثقف الكاتب بين أفكار الكتابة وأفكار الشخصية:.....	54
2- صور الأنا المثقف في روايات الروائية أحلام مستغانمي :	61
أ- صورة المثقف اللامنتمي:.....	62
ب- صورة المرأة المثقفة:.....	74
ثانيا- صورة الأنا الوطني (الذاكرة والوعي التاريخي):	78
ثالثاً: صورة الأنا المغترب وألم الاغتراب:	95
رابعاً: صورة الأنا المرأة:.....	106
خلاصة الفصل:	120
الفصل الثالث: تجليات الآخر في روايات أحلام مستغانمي.....	121
تمهيد الفصل:	122
أولاً: صورة الآخر السلطة:.....	123
1_ المسار التاريخي للسلطة في الجزائر المستقلة:.....	123
2_ صورة الآخر السلطة في روايات الروائية أحلام مستغانمي:	127
ثانيا: صورة الآخر الإرهاب في روايات الروائية أحلام مستغانمي.....	139
ثالثاً: صورة الآخر الغربي في روايات أحلام مستغانمي:	141
1. صورة الآخر الغربي المستعمر:	142
2. صورة المرأة الفرنسية المتحررة:	145
3. صورة الآخر اليهودي:	156
رابعاً: صورة الآخر الرجل:.....	158

174.....	خلاصة الفصل:
175.....	الفصل الرابع: ثنائية الأنا والآخر في البنية الزمكانية لروايات الروائية أحلام مستغانمي
176.....	تمهيد الفصل:
177.....	أولا: مفهوم الفضاء الروائي:
177.....	1. الفضاء الجغرافي:
177.....	2. الفضاء النصي:
177.....	3. الفضاء الدلالي:
177.....	4. الفضاء كمنظور أو كرؤية:
181.....	ثانيا: الأنا والآخر عبر البنية المكانية في روايات أحلام مستغانمي:
183.....	1- الوطن:
183.....	أ- قسنطينة:
195.....	2. فضاء الجزائر العاصمة:
202.....	ج. فضاء القرى الجزائرية:
205.....	2- الرغبة:
205.....	أ- فضاء باريس:
212.....	ب. فضاء الشام:
214.....	ثالثا- الأنا والآخر عبر البنية الزمنية في روايات أحلام مستغانمي:
217.....	1- فضاء الزمن الماضي "زمن الذاكرة":
230.....	2- فضاء الزمن الحاضر:
238.....	خلاصة الفصل:
240.....	خاتمة:
244.....	قائمة المصادر والمراجع:
254.....	الملحق

قائمة مصطلحات الدراسة

المصطلح	المقابل باللغة الإنجليزية
الرواية	Novel
الرواية العربية	Arab Novel
الرواية الجزائرية	Algerian Novel
الرواية النسوية	The feminist novel
النقد	Criticism
السيمياء	Semiotics
السرد	Narration
الوصف	Description
المتن السردى	Narrative corpus
الصورة	Image
الأنا (الذات)	Ego (self)
الآخر	Other
الهوية	Identity
أيديولوجيا	Ideology
الثقافة	Culture
الانتماء	Belonging
الوطن	Motherland
الوعي	Awareness
الاغتراب	Alienation
السياسة	Politics
الدين	Religion
بلاد الشرق	East countries
بلاد الغرب	West countries
الرجل	the man
المرأة	The woman

Similarities and contrasts	التّمائل والتّضاد
Similarities and differences	التّشابه والاختلاف
Acceptance and rejection	القبول والرّفص
History	التاريخ
Memory	الذاكرة
Revolution	الثورة
Occupation	الاحتلال
Authority	السلطة
Democracy	الديمقراطية
Terrorism	الإرهاب
Characters	الشخصيات
the Title	العنوان
Narrative space	الفضاء الروائي
Time	الزمان
Space	المكان

المقدمة

المقدمة:

تعدّ مسألة الأنا والآخر من أبرز القضايا التي لازمت السرد الحديث خاصّة العربي منه. وقد تجلت في الرواية العربية على صور وأنماط كثيرة؛ فهي ترتبط باختلاف وجهات النظر والزوايا التي ينطلق منها الروائي في إبداء المواقف، وفي اتخاذ الأحكام، وكذلك تفسير السلوكات، وربما جاءت محاولة منه لفهم ذاته من خلال محاوره الآخر ومقارنتها به. ولما كان عالمنا اليوم يجمع بين التناقض والانفتاح والنشئ، وانصهار الهويات مع المدّ العولمي كذلك، كانت العلاقة بين الأنا والآخر معقّدة وشائكة في أحيان كثيرة، وهذا ما جعل النقاد يولونها عناية فائقة، واهتماما يتأسس من حساسيتها وعلاقتها بالهوية والانتماء والثقافة ونمط التفكير بصفة عامة.

ولفهم هذه الثنائية، ورصد ملامحها في السرد، يتمّ التعبير والاصطلاح عنها كقضية نقدية في الإنتاج الفكري والأدبي دون خلاف ب"الأنا والآخر". وقد لازم الاصطلاح الثنائية في عدد من مناهج النقد السياقية؛ تاريخا واجتماعية ونفسية، والنسقية؛ بنيوية وسيميائية وأسلوبية، وحتى المباحث الثقافية والسياسية والدينية، لذلك لم يكن ممكنا بأي حال من الأحوال تصوّر الذات دون الآخر، ولا فهمها على حقيقتها وتفسير مواقفها دون مقارنتها به؛ فهما على تلازم وترابط يتراوحان بين التماثل والتضاد، والتشابه والاختلاف، وبين القبول والرفض أيضا، كلّ حسب خلفياته وأيديولوجياته.

ولقد تعاملت الرواية العربية منذ نشأتها وبدايات الخوض فيها مع هذه الإشكالية بين سارد حاذر وسارد مقارب وآخر مباعد، حتى أصبحت تيمة بارزة ومحورية في الخطاب الروائي المعاصر؛ فموضوع الآخريّة والذات من الموضوعات الحساسة، خاصّة حين تلامس الهوية والانتماء، وهذا - دون شك - لعلاقتها بالحياة التي نعيشها، وما يرافقها من رؤية واستشراف للمستقبل؛ بل حتى

استحضار التاريخ والماضي. وقد أضافت الثنائية لها بعض المفارقات والثنائيات الفرعية؛ الأنا الرجل والآخر المرأة، الأنا العربي والآخر الغربي، الأنا الوطن والآخر المغترب.

على هذا الأساس، وضمن ذات السياق، ونظرا للمكانة النقدية التي يحتلها هذا الموضوع في الساحة الثقافية والفكرية والأدبية العربية، انبثقت فكرة هذه الدراسة من خلال نموذج النصوص الروائية النسوية الجزائرية، وهذا باعتبار الخصوصية التي تميّز تناول المرأة الساردة لصورة الآخر. وتطبيقا للموضوع، وقع اختيارنا المؤسس على نماذج من روايات الكاتبة الجزائرية المعروفة "أحلام مستغانمي"، وتحديدًا رواية كلّ من؛ "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، "الأسود يليق بك". وقد ارتأت الباحثة أن تكون هذه المدونة مناسبة لتجليّ الثنائية.

وإذا كان استقرارنا على صياغة العنوان بـ"ثنائية الأنا والآخر في روايات أحلام مستغانمي"، فإنّ خوض غمار البحث ينطلق من طرح الإشكاليات الجوهرية الآتية:

- ما تجلّيات ثنائية الأنا والآخر في المتن الروائي للروائية أحلام مستغانمي؟
 - ما أهمّ القضايا والأبعاد التي تثيرها العلاقة والترابط بينهما؟
 - هل تعبّر عن ذات الساردة في رؤيتها للآخر أم تحمل رؤية جماعية ذات قيمة إنسانية؟
- وتجتمع أهداف البحث وأسباب الاختيار في النقاط الآتية:
- البحث في موضوع الأنا والآخر في الأدب وما يثيره من قضايا نقدية وفكرية.
 - البحث في موضوع الأنا والآخر في الإبداع السردى والرواية العربية تحديدا بحكم أنّها المنظومة الحكائية التي تكشف كثيرا من خبايا المجتمع.
 - تتبع الصراع وصور الأنا والآخر عند الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي والتي تعدّ صوت روائي جزائري معروف.

وللإجابة عن تلك التساؤلات، وتحقيق أهداف الدراسة، اتبعنا منهجا مقارنا، وبعض الأسس السيميائية كرسد الأنا والآخر في فضاء الشخصية والمكان والزمان، وقد ارتأينا منهجيا مزج الأسس النظرية لكل جزئية من الموضوع بتطبيقاتها على النماذج وتقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول؛ حيث تناولنا في المدخل مفهوم كل من الأنا والآخر في بعض حقول العلوم الإنسانية ثم قدمنا مفهوم الصورة، وأيضا إشكالية المصطلح والتحويلات التي عرفها من خلال ارتباطه بمجموعة من الثنائيات المحيطة به، وأخيرا انتقل هذا المفهوم إلى علم الصورة ومفاهيم نقدية أخرى.

أما الفصل الأول، فقد ضمنناه أهم صور الأنا التي برزت في النماذج الروائية المدروسة، ومنها الأنا المثقف واللامنتمي والأنا المغترب والمرأة. وبالنسبة للفصل الثاني، فعالجنا فيه أهم تجليات الآخر والأسس التي بلور فيها نظرتة نحو الطرف الآخر ومنها السلطة والإرهاب والرجل الغربي وكذلك الرجل. بينما الفصل الثالث، أوردنا ضمنه مظهرات الأنا والآخر عبر فضائي المكان والزمان باعتبارهما مكونان سرديان يتميزان بالبعد الرمزي الذي يضمثر كثيرا من خبايا مكان وزمان الأنا والآخر عند أحلام مستغانمي. وكما هو معلوم ومألوف، فقد أنهينا الدراسة بخاتمة تجمع أهم النتائج التي توصلنا وتفصح عنها.

وقد استعنا في هذه الدراسة بجملة من الدراسات السابقة، نذكر منها:

- عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، (1986).

- صلاح صالح: سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، (2003).

- طاهر لبيب: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، (2002).

ولا ننكر ورود عدد كبير وغير ما ذكرنا من الدراسات التي عالجت الموضوع، لكن يمكن أن

نحصر ما تتميز به دراستنا في النقاط الآتية:

- اختيار الروائية أحلام مستغانمي باعتبارها صوت روائي جزائري معروف؛ ولأنّ الأنا يتغير في متنها الروائي؛ ففي رواياتنا الأنا هي الساردة، فتجعل بذلك موضوعنا مختلفاً.
- اختيار أكثر من نموذج روائي يعطينا صورة أوضح للأنا والآخر؛ فهي صورة أشمل من دراسة نموذج واحد، وخاصة أننا اعتمدنا منهج مقارنة بين الروايات المختارة.
- عادة ما تدرس الروايات موضوع الأنا والآخر من زاوية الشخصيات فحسب، لكننا درسناها في هذا الموضوع في أكثر من مكون سردي واحد؛ الشخصيات، الزمان، المكان؛ فكلها فضاءات تلتقي فيها وتقترب الأنا بالآخر، ويتجلى فيها الصراع.
- ولما كان من العرف البحثي والطبيعة البشرية أن يعترض الباحث شيئاً من الصعوبة والتشتت في مساره، فقد واجهتنا بعض العراقيل التي يجدر ذكرها كالاتي:
- تعدّد المرجعيات الفكرية، وهذا ما أدّى إلى صعوبة الفصل بين الأنا والآخر من جهة، وتداخله مع حقول معرفية أخرى، سياسية ونفسية من جهة أخرى.
- صعوبة فرز المادة العلمية وتطويعها خدمة للبحث.
- لكن بفضل الله ونعمته، تجاوزنا تلك العقبات وتحوّلت الدّراسة من فكرة إلى عمل منجز وأطروحة، والشّكر الخالص لأستاذتي الفاضلة الدّكتورة "داحو أسية" التي كانت نعم الموجه والمعين، وأفادتني علماً ومنهجية، وصبراً وعلماً، فجزاها الله بخير الفضل والجزاء.

الفصل الأول: ثنائية الأنا والآخر وعلاقتها بالرواية: مفاهيم وأسس

أولاً: الأنا والآخر بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي

ثانياً: الوعي بالأنا ورؤية الآخر في الرواية الجزائرية

ثالثاً: علم الصورة وعلاقته بفهم الأنا والآخر

تمهيد:

كثيراً ما تصدق المقولة المتداولة في أدبيات الأنا والآخر: "إنّما كان القصص حينما كانت الفتنة"¹. ومعناها تحديداً، كلّما احتدم الصّراع القائم بين طرفي الثنائية وحديّها، كلّما تتأثرت فنون الحكاية والسرد؛ فلا حكي يُقصّ دون تنازع أو خلاف، ولا مسوّغ لأيّ رواية على الغالب غير جدل تصدر منه فيولّد فيها غواية وعبرة تعقبها. وإنّ السرد بهذه الشاكلة والصورة، يقتضي تطويع الإبداع وملء الثغرات التي قد تطرأ على الذاكرة دون وعي. كما يملّي على النقيض استحضار غائبين مختلفين في مضمون ومضمّر القول.

ما كان السرد إذن ليحمل ذلك المعنى لولا صدوره عن وعي فردي من ذات تسعى إلى كشف ما تشكّل في فكرها ووجدانها من نظرة ورؤية عن الآخرين، فتتناقض معها بالقصد أحياناً، وتتصالح وتتكامّل في أحيان أخرى، ولن يكون هذا طبعاً في شيء غير ثنائية الأنا والآخر. وهو ما سنكتشفه في نماذج من روايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، وذلك بعد أن نبسط القول في هذا المدخل تعريفاً بالمصطلح؛ أي مصطلح الأنا والآخر وما يتعلق بهما من قضايا وأصول؛ حيث نشرحهما لغة من المعاجم، ثم اصطلاحاً من منظور بعض العلوم الإنسانية كالفلسفة التي مهدت الثنائية بقوة ثم علم النفس وعلم الاجتماع، ثم نقدم مفهوم الصورة كمفهوم يتعلق بالمباحث النقدية في الآداب المقارنة، أين تتجلى الأنا والآخر في رصد تعايش الشعوب وآدابها، ومعنى هذا أنّ صورة الآخر تكون في الأنا، وصورة الأنا تكون في الآخر، لذلك كانت الصورة وعاء يشملهما.

¹. بهاء الدين الأبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف، شرح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،

أولاً- الأنا والآخر بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1- لغة:

ورد في التأصيل اللغوي لكلمة "أنا" في معجم لسان العرب لابن منظور أنّ مصدرها من "اسم مكني، وهو المتكلم، وإنّما بني على الفتح فرقا بينه وبين "أنّ" التي هي حرف ناصب للفعل. أما الألف الأخيرة، فهي لبيان الحركة في الوقف"¹. ومعنى هذا باختصار، أنّ الأنا هي اسم لكلّ ما نكنّيه ونعنيّه، فتشير بذلك إلى المتكلم بالقول أو الحديث أو الخبر في جميع الأحوال والخطابات. وما يجدر التّويه له كإضافة، أنّ اللفظة تبدو بسيطة، غير أنّها تضمّر معاني كثيرة وخفيّة تحتاج إلى شرح وتبسيط. وقد وردت الأنا في القرآن الكريم بمواضع كثيرة، ومنها صريحة في قوله تعالى: " قال أنا أحي وأميت" ^{*}، وغيرها من الآيات كثير. وهي تختلف في القرآن باختلاف المقصود والسياق، ولا نخوض فيها تجنباً لأيّ تحمل في تفسيرها.

أما لفظة الآخر، فوردت كذلك في لسان العرب. وهي في أصلها "اسم على وزن أفعل، والأنثى أخرى، إلا أنّ فيه معنى الصفة؛ لأنّ أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة، وتصغيرها آخر أو يُخر، ومنها قوله تعالى: "فآخران يقومان مقامهما" ^{*}، فسره الفراء: معناه آخران من غير دينكم من النصارى واليهود. والجمع بالواو والنون، وأخريات وأخر. وحكي بعضهم: أبعد الله الآخر، ويقال لا مرحبا بالآخر؛ أي بالأبعد"². والخلاصة أنّ الأنا هي المتكلم الواحد؛ أي النفس. والآخر هي غيرها؛ أيّ كل ما يخالف الأنا فهو آخر.

¹. ابن منظور: لسان العرب، دار الجيل، لبنان، دط، 1988، مج1، ص122، مادة (أنن، أني).

* - سورة المائدة، الآية 107.

* - سورة البقرة، الآية 258.

². ابن منظور، المصدر السابق، ص29، مادة (آخر).

2- اصطلاحاً:

أما في الجانب الاصطلاحي، فنستعرض لشرح المصطلحين معانيهما في بعض تخصصات العلوم الإنسانية، وذلك حتى نتمكن من صياغة تعريف جامع لهما، ونكون على بينة ووضوح قبل رصد صورهما المتباينة في روايات النموذج التطبيقي:

أ- مفهوم الأنا والآخر في الفلسفة:

في جانب الفلسفة، يُحيلنا الرجوع تاريخاً للدراسات الأولى التي اهتمت بالمصطلحين إلى العصر اليوناني وما تعنيه الكلمة عندهم؛ فقد "شغلت الذات الإنسانية لما فيها من غموض وتنوع عدداً من المفكرين والفلاسفة اليونان"¹، كيف لا وهي ذات بعد فلسفي؛ بل "حتى حكماء الصين والهند في القرون الأولى"². وحين نذكر الفلسفة القديمة إجمالاً، لابدّ من التنويه بمباحث سقراط وأفلاطون في تسمية المسميات والمقارنة بين الأشياء، وما فيها من تحديدات الأنا في الاسم وما يقابله من معنى في الآخر.

كما اهتمت الفلسفة العربية تبعاً لذلك بالأنا؛ فبدت الأنا كأنها "تمفصل أنطولوجي-ابستيمولوجي معاً"³. وهذا التناول لها بين الوجودي منه والمعرفي يعود حتماً إلى "طبيعة الثقافة العربية الإسلامية التي ما انفكت تبحث عن الأنا وتتعرّف عليها وعلى طبيعتها من خلال وجودها وإدراكها المستمر لكونها حلقة في تطوّر الذات الإنسانية بوجه عام. بالإضافة إلى رؤيتها لطبيعة

¹ ميشيل فوكو: الإنهزام بالذات، تر: جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، لبنان، دط، 1992، ص، ص32، 33.

² و. الأس د لا بين، برت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، تر: فوزي بهلول، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1979، ص8.

³ عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية، مصر، ط1، 1984، ص. ص 114. 117، مادة (أنا).

النفس كمفهوم مقابل "للأنا" في الاصطلاح الفلسفي. ومن هنا أصبح مصطلح النفس هو الأكثر شيوعاً واتساعاً واستخداماً من مصطلح الأنا في الفلسفة العربية¹.

أمّا في العصر الحديث، فقد حظيت الثنائية باهتمام أوسع وأدق في نطاق الفلسفة بصفة عامة؛ بحكم أنّ الفلسفة هي حدود المعرفة، وبذلك تُرجم مصطلح الذات بمقابل الماهية، وتدلّ على "الخصائص الذاتية لموضوع معين، وتقابل الوجود، ومنه التعبير الشائع: الوجود والماهية"². ومعنى القول أنّ الوجود المكوّن للأنا يتحدّد تمثلاً وواقعاً بالماهية، والتي تشير إلى الآخر ولو ضمناً وتلميحا.

أسهمت الفلسفة الوجودية من جهتها بقسط كبير ووافر في مناقشة هذا المصطلح، وهذا انطلاقاً من قناعتها بأنّ السؤال عن الأنا، هو سؤال عن الوجود، لذلك ف"إنّ الوجود هو أولاً وجودي أنا، أنا الذات المتقرّدة"³. ومن رواد هذه الفلسفة ديكارت Rene Des cartes*، والذي حاول أن يجعل الأنا المجال الجوهرى للمعرفة، وقد ربط بين الأنا الفكر والأنا الوجود، ليخلص إلى الحكم المشهور "أنا أفكر إذن أنا موجود"⁴. أما بوهان فيشته Johann Gottlieb Fichte*، فقد ضمّها إلى فلسفة العلم؛ "حيث لا معرفة فوق إمكانية العقل أو خارجها معرفياً ووجودياً، وأصبحت الأنا المطلقة عنده

¹ عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفرض انموذجاً)، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص199.

² مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 1996، ص19.

³ عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص120.

* - ولد ديكارت رينيه بهولندا سنة 1596م، وتوفي بالسويد سنة 1650م، من أعماله: مبادئ الفلسفة، خطابات الطريقة.

⁴ نجيب البلدي: ديكارت سلسلة نوايغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص200.

* - ولد فيشته بوهان بفرنسا سنة 1762م، وتوفي ببرلين سنة 1814م، من أهم أعماله: اتجاه الإنسان، نقد لكل تصريح.

مركز نظرية العلم"¹. والخلاصة من فلسفاتهم تلك أنّ ارتباط الأنا بالوجود يزيدّها تشعباً في مجالها تبعاً لاستحالة حصرها وتقييدها.

وقد أبرزت تلك المقولات مفهوم "الأنا" من منظور معرفي وآخر وجودي، لكن الوجودي هو الوجود ضمن "عالم ليس إياها؛ أي موجودة في. وقد ترتب عن هذا الوجود في أنّ أصبح من صفاتها الجوهرية أنّها محاطة أو في حالة تعين مع الغير؛ فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها"². وينفي هذا الرأي التقرد والعزلة المطلقة للأنا؛ فلا بد من وجود قرين ومقابل. ومنه نستنتج أنّ الآخر يأتي بمعنى "صفة كلّ ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة إبستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة، أي كينونات موضوعية"³.

أما عند هيدجر Martin Heidegger*، فيكمن الآخر في الارتباط بالسقوط؛ وهو ما رمى به في الوجود، غير أنّه لا يملك سوى التسليم به، فهذا السقوط قد يؤخذ على معنيين: أحدهما إيجابي والآخر سلبي؛ أما كونه إيجابياً، فلأن "بغيره ما كان يمكن وجودي أن يكتشف لنفسه، ولولاه لظّل وجودي في إمكانات الوجود التي لا نهاية لها؛ أي أنّ سقوطي هو الذي حدّني، وبتحديدي تحقّق وجودي العيني"⁴.

يعني الفيلسوف هيدجر بالسقوط هنا تواجده في هذا العالم مع الآخر الذي أدّى إلى تحقيق كينونته ومعرفته؛ حيث لا تكون بمعزل عن معرفة الآخر؛ "فالآخر يدخل عنصراً مقوماً في صميم وجود الأنا وماهيتها، والأنا بذلك لا تكون إلا من خلال توقفها على الآخر، واستقلالها عنه في

1. يوسف عباس الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفرض أنموذجاً)، ص 192.

2. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 19.

3. المرجع نفسه، ص 13، مادة (آخر).

* - فيلسوف ألماني، ولد سنة 1889م، توفي سنة 1976م، من أعماله: ما هي الميتافيزيقا؟ نهاية الفلسفة وعمل الفكر.

4. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص، ص 85، 86.

وقت واحد"¹. وإذا كان الآخر مقوماً للأنأ حسب هيجدر، فقد جاز وصفه واعتباره بأنّه الوجّه والمرآة التي تعكس صورته بجلاء.

غير أنّ الوجود الذي تحقّقه الأنأ والأكثر تجلياً، هو وجودها مع الآخر، وهذا ما يقلص من ذاتيتها في ممارسة حياتها ويمنحها فرص المقارنة، كما قد يحصر تميّزها الفردي، ومن ثمّ يفهم معنى السقوط والتراجع من جانبه السلبي، فإذا كان الآخر ضرورة حتمية، فهو في الوقت نفسه يمثّل ويحمل الخطر الذي يهدّدها كأنأ؛ بل ربّما هو "الموت المستور لإمكاناتي"²، وذلك على اعتبار أنّ حريته قد تحدّ من حريتي. لكن بالمقابل، ورغم ذلك كله، لا مناص من هذا التعايش؛ ف"الوجود مفهوم مع الناس"³ كما يرى جان بول سارتر J.P.S.*.

ب- مفهوم الأنأ والآخر في علم النفس:

أشهر من بحث فيهما في هذا الحقل عالم النفس الباحث سيجموند فرويد*، والذي قسّم الجهاز النفسي إلى ثلاث مناطق أو مستويات؛ الهو، الأنأ، والأنأ الأعلى، لتتمّ بذلك حلقة اتصال بين العالم الخارجي والحاجات الغريزية؛ ف"الأنأ تقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزعات محاولة أن تضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو"⁴. ولعلّ بهذه الرؤية يتّضح الدور الذي يؤديه كلّ قسم منها. كما نجد الأنأ حسب هذا التفسير الفرويدي تمثّل الكيان الذي نعيه مباشرة، وهو "الشّخصية التي نعرفها في أنفسنا، صاحبة الميول والعواطف، وهي منطقية، ومتصلة بعالم الواقع اتصالاً مباشراً... ولها نزوع أخلاقي يحافظ على القيم ويرعى

¹ محمود رجب: المرأة والفلسفة، حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية، جامعة الكويت، دط، 1981، ص7.

² جان بول سارتر: الوجود والعدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار العودة، لبنان، ط3، دت، ص3.

³ المرجع نفسه، ص19.

* - فيلسوف وكاتب وناقد فرنسي، ولد سنة 1905م، وتوفي سنة 1980م، من مؤلفاته: الكلمات، العصر واللاوجود.

* - طبيب نفساني ولد بالتشيك سنة 1856م، وتوفي بلندن سنة 1939م، من مؤلفاته: تفسير الأحلام، الأنأ والهو.

⁴ سيجموند فرويد: الأنأ والهو، ت محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، مصر، ط4، 1982، ص41.

التقاليد"¹؛ فالمعرفة عند الأنا إذن، ترتبط كلياً بالشّعور، ولا يمكن فهم اللاشعور إلا بصعوده إلى منطقته الشعورية.

ورغم هذا التفسير، إلا أنّ الغموض يظلّ يعتري تمييزنا للأنا؛ ذلك أنّنا نجد "جهلاً كبيراً للمدى المدرك منها؛ فقد تبدو بعض الأفعال والأفكار غريبةاً للأنا، لكن ليس ثمة خطّ فاصل بين ما هو مدرك وما هو غير مدرك"²، بل في كثير من الأحيان، لا تستطيع الأنا أن تدرك الدلالة الصحيحة للدوافع التي بإمكانها أن تظهر في الشّعور. والخلاصة أنّه يمكن تقديم الأنا بأنها "الشخصية الشعورية، إنّها القوة السيكلولوجية بالإضافة إلى القوة البيولوجية والاجتماعية"³.

ثمّ أضاف بعض علماء النفس بعد سيموند فرويد تفريقاً بين الأنا والذات، ومنهم يونغ*؛ حيث يراهما مركبين مستقلين؛ بل ويزيد من الهوة بينهما حتى أصبحت المسافة التي تفصلهما "كالمسافة بين الشمس والأرض..؛ فالذات يمكن أن تعني ما يماثل تعويضاً عن الاصطدام بين الخصائص الشخصية والمألوفات المجتمعية نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي"⁴، فهي بهذا لا تعيش تماثلاً في الشّعور دائماً، لذلك قد تعبّر عن نقيضه من الاختلاف والانتلاف؛ "فالذات تحتضن النفس الواعية والنفس الجماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، وتلك الشخصية هي النّحن"⁵.

¹. ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟ دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1987، ص67.

². المرجع نفسه، ص67.

³. عباس محمود عوض: علم النفس العام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1990، ص493.

* - هو كارل غوستاف يونغ، طبيب نفساني سويسري، ولد سنة 1875م، توفي سنة 1961م، من أعماله: حياتي.

. دافي ماري مادلين: معرفة الذات، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات، لبنان، فرنسا، دط، 1983، ص150.

.ك. غ. يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار، سوريا، دط، 1997، ص942.

نفهم مما سبق أنّ الذات أوسع دائرة من الأنا؛ فهي تضمّ بالإضافة إلى الأنا الفردية أنا أخرى؛ ليكونا بهذا كيانا أكبرا يتجسّد في هي النّحن أو الأنا الجماعية؛ بحيث يصبح الآخر جزءا مكمّلا للأنا ومرتبطا به، لذلك قيل: "أنّ نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر"¹.

ورغم أنّ علم النفس باعتباره أقرب الحقول بعد الفلسفة إلى الذات البشرية، فقد يعطينا تفسيرات واضحة وفارقة بين المفهومين، لكن مفهوم كلّ منهما ظلّ متعدّدا وغامضا؛ فالأنا المدلول يختلف حسب توجهات المنظرين وتباين مشاربهم، لذلك يرمز له تارة بالأنا، وأخرى بالذات. فليس من الغريب إذن عدم اتفاق النظريات النفسية على مفهوم ثابت ودقيق لهذا المصطلح.

ج- مفهوم الأنا في علم الاجتماع:

لما كان المجتمع يتألف من الفرد كأصغر بنية في نسيجه، كان فهم الأنا وما يقابله وما يتفاعل معه من الموضوعات المهمة لعلم الاجتماع في تفسير هذا النسيج. وتُعرف الأنا حسب منظريه بأنّها "فرد واع لهويته المستمرة ولا ارتباطه بالمحيط"². وهنا يربط تعريف الأنا بجانب الهوية والانتماء؛ فإحساس الفرد بأنّه لا يتحقّق إلا من خلال إدراكه الجيد لكيونته الاجتماعية، كيف لا و"جسدي هو مركز التوجه، نقطة الصفر، منه أرى كل ما أستطيع رؤيته... فهو عامل محرك لمجرى الإدراك"³ كما يصف بول ريكور.

وبالموازاة مع إدراك الفرد لانتمائه الاجتماعي، تكون توسعة الأبعاد الاجتماعية للأنا كذلك، ويتشكّل وعيه داخلها من خلال شبكة العلاقات الاجتماعية، والتي "دونها لا تستطيع الإنسانية أن

¹. فرح عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003، ص5.

². ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، ص70.

³. بول ريكور: فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، ت عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 2003، ص51.

تستمر لا أخلاقيا ولا ماديا"¹. وقد سبق إلى هذا عالم الاجتماع ابن خلدون من أن "الاجتماع الإنساني ضروري ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم الإنسان مدني بالطبع"، ولن تكون هذه المدنية حتما خارج فلك الأنا والآخر.

وموازاة مع المجتمع ككل، تأتي الأسرة كحيز أقل؛ حيث ينمو فيها التماسك الاجتماعي تدريجيا بداية من وجودها، ثم من "علاقة الأم بأولادها، وكذلك نمط العيش السائد إلى حياة البيت كقناعات مشتركة لأفراد الأسرة وعلاقاتهم التي يجب على من ينتمون إليها الإيمان بها، ويتعرض المخالف لها إلى عقاب قد يصل إلى النفي"². فهذه المؤسسة الاجتماعية الأسرية موازاة مع ما تقدّمه وتمنحه من ماديّات، تحقّق تكوين الأنا وتُظهر صورة الآخر، رغم الاختلاف الجذري بين محيط الأسرة وخارجها.

ونتيجة لهذا التكامل الاجتماعي الذي تحقّقه الأنا، يظهر مكون آخر يسمى بـ "النّحن"؛ حيث كلّما "استطعنا أن نتصوّر الأنا قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا، فيمكن تصور النّحن قوة من بين هذه القوى، تضم الأنا، بحيث يصبح جزءا من الكل ولا يقوم كقوة مستقلة"³. فوجود مجموعة من الناس معا، يلغي التعدّد الفردي المستمر للأنا، ويختزلها في نطاق "النّحن" أو "الأنا الجماعية" الواحدة. ولعلّ هذه النقطة هي التي يلتقي فيها علم الاجتماع بعلم النفس بوصولهما إلى نفس الرؤية والتفسير.

¹. مالك بن نبي: ميلاد مجتمع (مشكلات الحضارة)، دار الفكر، سوريا، دط، 2000، ص94.

². علاء عبد الهادي: شعرية الهوية (نقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى)، مجلة عالم الفكر، ع1، مج36، الكويت، سبتمبر 2007، ص292.

³. مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط، 1959، ص139.

ومن المبادئ الاجتماعية في فهم الأنا والآخر، أنّ العلاقة الاجتماعية بينهما لا تتأسس إلا من خلال استيعاب الذات، والتي "تتحقق ضمناً من خلال التعامل مع الآخرين ومحاولة فهمهم"¹. لكن هذا لا يعني التآلف مع أي فرد آخر كان، وإنّما التآلف يكون "بمن ترتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات، ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفّر له عضويتها إشباع تلك الحاجات الاجتماعية؛ حيث تتضح هذه الحاجة في الرغبة في الحياة مع هذه الجماعة، والتوافق معها، وتقبل معاييرها وقيمتها وأنماطها السلوكية"². ولا شك أنّ هذا يجعل الأنا مقيدة بروح الجماعة إلى حدّ يكبح من حريتها أحياناً.

وليتحقق الاستقرار الاجتماعي بين الأنا والآخر، كان لابد من "تقبل الغير والتقبل من الغير وحب الغير، والحب من الغير"³، ويكون بتطبيق المبدأ "الذي لا يقبل الانحياز إلى ذاتية ولا إلى ذاتية الجماعة"⁴. والأكد أنّ هذا يدخل في القيمة الإنسانية والاجتماعية التي تشترط أو يشترطها النسيج الاجتماعي في الأنا والآخر، وذلك من خلال حتمية التّقبل أو القبول. والفارق بينهما واضح كالرغبة والإكراه، وهو يحكم العلاقة العامة للوجود معاً؛ فالآخر ضرورة حتمية تفرض وجودها على الأنا؛ لذلك يقتضي على الأنا التفاعل معها، والشعور بها واستيعابها ضمن النّحن.

د- مفهوم الأنا والآخر في الفكر العربي:

من العسير أن نستقر على تحديد دقيق للأنا أو الآخر في الفكر العربي؛ وذلك نظراً لاتساع دائرتيهما وغموض دلالتيهما؛ فالأنا قد تعني بلاد (الشرق) أو (الإسلام) أو (العروبة) أو (بلدان العالم الثالث) أو (النامي) أو (الفقير) أو (المختلف)... وإلى آخرها من الأوصاف التي قد لا

¹ سماح خالد زهران: كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2004، ص116.

² مريم سليمان: علم نفس التعليم، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003، ص470.

³ المرجع نفسه، ص470.

⁴ محمد تومي: المجتمع الإنساني في القرآن الكريم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1990، ص185.

تحصر؛ فهي دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن المجال الواحد؛ ف"لا تتم معرفة أنا/آخر من دون اختزالهما، أيّ أنّ إحدى الإشكاليات التي تمنح القطبية الحادة للأنا مقابل الآخر، هي طبيعة الآخر الذي عليه قد تطلق الأنا آخرا، وهو غير واضح مثلها تماما، ولا يوجد في سمة محدّدة، بل يستحيل تحديده إلا بتشويهه واختزاله"¹.

وربما لم تبلغ التفسيرات العربية القديمة في تفسير الأنا والآخر ما وصلته نظريات الفلسفة وعلم النفس والاجتماع الحديثة، لكنها قدمت صورا ومحددات للآخر انطلاقا من الأنا العربي والمسلم. وإذا اختزلنا دائرة الأنا فيها، وجدناها تصبّ في الاستخدام الشائع الذي يدلّ على "الشرق" في مقابل "الغرب"؛ فالآخر "اعتبر الشرق مفهوما يمثّل نقيض الغرب وليس له حدود، بل يجوز أن يعني كل العالم الذي لا يدخل في دائرة الغرب، وداخل امتداده المباشر... لكنه اقتصر على الشرق الأكثر قربا، والذي كان ولا يزال الغرب يحتك به، وهذا الشرق يضم العالم العربي وإيران وتركيا"². والآن يخرج المفهوم والتحديد إلى جميع الدول العربية والإسلامية مقابل الغرب في أوروبا خاصة.

وإذا أردنا أيضا أن نفهم مصطلح "الشرق" بشيء أكثر تفصيلا، نعود بالتاريخ إلى جذوره الأولى*؛ وقد كان مدلوله يشمل كلّ من سوريا ومصر وبلاد الرافدين، ثمّ اتّسع ليشمل الهند والصين

¹. علاء عبد الهادي: شعرية الهوية، ص321.

². محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، لبنان، دط، 1993، ص، ص95، 96.

*- الاسم "أطلقه الأوروبيون الكاثوليك على البلاد التي كانت خاضعة للإمبراطورية البيزنطية منذ أن انقسمت الإمبراطورية الرومانية إلى شطريها المعروفين، ثم أطلقه الأوروبيون على بلاد الإسلام فيما بعد". محمد راتب حلاق: نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997، ص1.

واليابان وما جاورها من بلدان آسيا. وعموما جاء "الآخر لدى الغرب في مقابل الإسلام"¹. وهذه التسمية ليست ناتجة من خصائص اجتماعية أو بشرية... اقتصادية؛ بل هي سياسية غربية رأسمالية تستقطب دولا غير عربية وتستبعد دولا عربية²، فتسمية الشرق انطلقت من معطيات جغرافية وأريد بها غير ذلك. وقد يرجع السبب إلى أنّ الذاكرة الأوروبية لا تريد أن تتخلى عن فكرة كون الوطن العربي، ولاسيما شمال إفريقيا ومصر والشام، كانت في يوم من الأيام جزءا من الإمبراطورية الرومانية الشرقية³.

أشرنا سابقا أنّ محددات الأنا تختلف وتتشعب؛ فمن خلال النظرة التاريخية التي تأسست منها الأنا والآخر في الشرق والغرب عند العرب ثمّ في أوربا، وجدنا أنّها انطلقت من المحدّد الجغرافي، ثمّ تجاوزته إلى ما هو أبعد؛ بل أخطر إلى الصراع الإنساني وعنصرية أوربا والعالم الغربي في منظوره لبلاد الشرق في آسيا وأفريقيا، وهي نظرة استعمارية دونية تتجاوز اختلاف الديانة إلى ممارسة العنصرية. وهنا تكون الأنا أمام تأويلات وصور أخرى تختلف عما كانت عليه.

وإذا كان إطار الأنا تكتنفه هذه الانسيابية، فإنّ الشّأن نفسه بالنسبة للآخر؛ "فالغرب نفهم دلالاته من السّياق، ويمكن أن يتحدّد باعتباره البعد السّياسي أو الجغرافي أو الاقتصادي... وهو قد يكون أوربا أو الدولة المتقدّمة عموما، أو الآخر المختلف دينيا، أو حضاريا، أو هو كلّ هذا معا؛ فالخلط شائع ولم يقع تحديد الحقول الدلالية لهذا المصطلح، وإنّما وقع التّعامل مع الغرب باعتباره مسلمة لا تنثير السّؤال وهو عادة نقيض للعرب ومقابل به"⁴.

¹ محمد عابد الجابري: الغرب والإسلام، مجلة العربي، ع503، الكويت، أكتوبر 2000، ص89.

² نفس المرجع، ص89.

³ محمد راتب الحلاق: المرجع نفسه، ص3.

⁴ الزهرة بلحاج: الغرب في فكر هشام شرابي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2004، ص14.

وما نستشفه من هذا التحديد للأنا والآخر بين الشرق والغرب، هو أنّ انشطار العالم إلى هاذين العالمين ساعد في فكّ الغموض وبداهة الوصف في أنّ الغرب يُطلق على مخالفة الإسلام إلى دين ومذهب غيره، والشرق يضمّ الدول التي اتصفت به دينا وسبيلا، مع غلبة العروبة وخصائص أخرى جغرافية واعتبارات اقتصادية كدول العالم الثالث بأفريقيا مثلا، واختلاف البشارة أيضا.

ولقد أكّد الغربيون هذا واعترفوا به على ألسنة القادة والساسة وباحثيهم؛ يقول أحدهم: "لقد اعتدنا نحن الأوروبيون منذ مدّة أن نطلق على مجموعة البلاد التي ننتمي إليها اسم الغرب، ولم يعدّ هذا التّعبير يعني وضعاً جغرافياً خالصاً بقدر ما يعني كيانا ثقافياً واجتماعياً وسياسياً وعسكرياً"¹. وإنّ بدا القول بريئاً في تفسير الأنا والآخر؛ لكنه يضعهما في مأزق التشرذم الذي قد لا يخرجنا منه.

¹. محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، ص4.

ثانيا- الوعي بالأنأ ورؤية الآخر في الرواية الجزائرية:

1- إشكالية الأنأ والآخر في العمل الأدبي:

قدمنا في المباحث السابقة مفاهيم ومحددات الأنأ والآخر من الناحية الاجتماعية والتاريخية والنفسية، لنصل هنا تماشيا مع موضوع دراستنا إلى مسألة الأنأ والآخر كرافد أدبي ومبرر لكثير من الإبداعات المنثورة في ثنأا الأجناس الأدبية وخاصة الرواية المعاصرة، والتي تحرك فيها الجدلية إشكالية سردية ترتبط باختلاف وجهات النظر وبالزأوية التي ينطلق منها الرأوي في إبرازها بصورة قد تكون معقدة أحيانا أو شائكة أحيانا أخرى.

وتظهر الذات بصورة أوضح "فيما لو اقترنت بالآخر، لاسيما إذا كان هذا الآخر هو العدو بحد ذاته؛ حيث يضع الأنأ في موقع تصادمي وصراعي على الدوام، وهو ما يؤثث إشكالية العلاقة"¹. وإذا كان حقيقة في الإبداع الأدبي شيئا من أحادية الرؤية في تصوير الآخر بحرية انطلاقا أحيانا مما تهواه الأنأ وتريده الذات، فبالمقابل يأتي الأدب في مقدمة المجالات التي تصور هذا الصراع. توحى المشكلة في الأدب وخارجه إذن باللبس الذي تتطوي عليه تلك المفاهيم، وكذلك بتداخل العناوين الحاكمة لطبيعة الآخر الثقافية والفكرية معا، لذلك يجب توضيح الفوارق أكثر رغم أنه من الصعب التوصل إلى علاقة واضحة ودقيقة عن الآخر؛ لأن العلاقة بينهما كما أسهبنا القول تحكمها أسس ثقافية وفكرية وفلسفية وسيكولوجية وإيديولوجية على عديد المستويات، لذلك كان "التعبير عن الإشكالية في الإنتاج الفكري والأدبي من خلال المقابلة بين صورة الذات أو الأنأ أو نحن العربية أوضح من أي مجال آخر، إضافة إلى استحضار صورة الآخر الغربي وظهور الفوارق بينهما، والتي تحددها طبعاً مواقف ورؤى المفكرين والأدباء. وقد تعاملت الرواية العربية

¹ محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، دت، ص81.

بصورة خاصة مع الأمر منذ تجاربها المبكرة مروراً بجميع التحولات والثورات التي مرت بها غاية الآن، وقد أصبحت الإشكالية تيمة جوهرية في الخطاب الروائي العربي¹.

على هذا الأساس، كان الالتقاء بين الأنا والآخر بهذا المفهوم يشكل المادة الأساسية لمشروع السرد الروائي، وهو أيضاً يقيم نوعاً أو طرازاً من العلاقة الثنائية الجدلية بين أنا النص والآخر القارئ، منتجا جملة من الإحالات اللغوية والنفسية والفكرية التي غالبا ما تكون في خصوصية المعنى تعبيرا عن أنا وآخر في نفس الوقت؛ فالسرد هو التوليفة المحايثة لتوظيف كل منهما في تركيبية الوعي كرجبة إرادية، خاصة ونحن أمام تعدد الآخر وتنوعه في الشكل والهوية والمشروع والمنهج والفكر.

ولعلّ النقطة الجوهرية التي يجب التأكيد عليها في هذا السياق، هي تموضع الأنا والآخر في مكان واحد حتى يصعب الحكم على الآخر بأنه آخر، خاصة مع غموض الصلة التي تربط الطرفين بعضهما ببعض؛ فيتحرّكان في فضاء مكاني وزماني واحد. وضمن هذا المفهوم، تتأسس مشكلة أعقد، وهي "فكرة الآخريّة من حجم الصراع بين الإنسان والإنسان، وكلّ صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من تموضع كلا الطرفين حيز الآخريّة؛ فلا يمكن أن يحدث بينهما صراع ما لم يكن كل منهما آخر بالنسبة للآخر على المستويين الفردي والجمعي بطبيعة الحال، والآخر هو الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الأنا نفسه..."². فمن يكتب في صورة الأنا؟ ومن هو الآخر الذي تملّيه عليه هذه الأنا؟

¹ مجموعة من المؤلفين: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص811.

² صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص8.

ويبدأ الصراع بين الطرفين في الأدب كذلك، حين يشعر الأنا (الذات) بأنّ رغبة الآخر تشتغل في بناء محاولة للاستحواذ على فضائه وتحييده وتهميشه، وربما إقصائه وممارسة إكراهات معيّنة على رصيده الأنوي المستقل. ويتمّ تبادل هذا الصراع وتشعبه كلّما تشعبت أصناف الآخر، وتعدّدت في الحيز الواحد، لاسيما الآخر العدو، والذي يحوّل الصراع من صراع فكري وثقافي وحضاري إلى صراع دموي هادفا أحيانا إلى تصفية الآخر جسديا ومحوه من الوجود الإنساني، أو استلاب حقوقه واستغلالها، وجعلها قسما لا يتجزأ من حقوقه حتى وإن حرّف التاريخ وزيّقه في إثبات هذا الحلم الدموي الاستعماري¹.

في هذا المعنى، يقول نبيل سليمان واصفا هذه الإشكالية ومبيّنا مستوى تعقيدها: "هل يحق لنا بعد أن نتساءل بسذاجة، ببساطة، بغباء، بتوق صادق للمعرفة من هو المعني بهذا الكلام؟ من هي الذات؟ ومن هو الآخر الوهم أو الحقيقة أو الصناعة؟ هل هو حقا نحن والغير بعامة وفي كل زمان ومكان؟ وهل هو العرب والغرب (الأوروبي والأمريكي)؟ هل هو العرب وإسرائيل؟ فهذه الأسئلة تحدّد للآخر وللذات فضاءها، وفي هذا الفضاء ليس سرا من خلق الآخر إزاء الأنا (نحن، الذات)؛ فالمستعمر المحضر والمتحضّر هو الذي يقول: نحن والغير، أنا/أنت، الذات، الآخر. وعلى أية حال، فليس المهم من بدأ ومن تبع أو دافع عن نفسه، المهم أنّ الذات المفكّكة تنفي الآخر وتختزله وتقصيه"². ونبيل سليمان قصد في مقولته صعوبة تحديد الآخر في كتاباتنا الأدبية وتعدّد صور الآخر، وهذا يعيدنا إلى الفكرة المطروحة سابقا أنّ الأنا يتمتع بالحرية في الأدب من حيث نظرته لقرينه الآخر.

¹ محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، ص 83.

² نبيل سليمان: الثقافة بين الظلام والسلام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص، ص 21، 22.

وبداية هذا التّصور حسب الباحث بدأت مع سريان التيار الاستعماري في جسد الأمة العربية، ومع بدايات عقد المقارنة بين المفهومين على نطاق واسع؛ فلا يمكن للآخر/العدو، المستعمر الإحساس بالتميز ما لم يكن هناك آخر يتميز عليه، يتفوق على خصائصه وإمكاناته على النحو الذي يحوّله - بوساطة إعلان الفروق بينهما- إلى هامش وتابع له عبر طرح آلة تفوقه وتشغيل فاعلية تميّزه. ولا شك أنّ تبلور المنظور للأنا والآخر من المشرق والمغرب التاريخية، ومن تفسيرات علم النفس والفلسفة والاجتماع إلى منظور أعقد من الصراع السياسي والهوياتي بعد الاحتلال هو الذي يغذي الآن الكتابة الأدبية بهذه الخلفية عن الأنا والآخر.

وتعدّو الأنا في علاقتها مع الآخر بهذا التّصور إذن محورية في توجيه الصراع الدائر، وأساسية في وضعه على طاولة المفاوضات التي لا تجد مفراً من الرّضوخ لهذه الثنائية والتماهي بين المقابلين. وإذا كانت النتيجة تحسم دوما لصالح الجانب الآخر بوصفه المسيطر على إدارة الصراع وديناميته، لكن تظلّ هذه العلاقة هي "الأساسية في إنتاج صور الذات وصور الآخر، وقد أصبحت موضوعا للمعرفة العلمية سواءً أكانت بين جماعات أو طبقات أو شعوب؛ إذ من دون معرفة الآخر عمليا، يظلّ التعامل معه في ظلّ الصورة التي نراها أو نريدها أن تكون حتى ولو كانت غير مطابقة للواقع"¹.

وإذا كانت الأنا والآخر تحمل كلّ هذه الحساسية والتوتر؛ فلن يكون جنسا أدبيا غير الرواية يغوص في أعماق النفس انطلاقا من المبدع السارد، وصولا إلى المجتمع والإنسانية كموصوف. ولن تكون لغة أثقل حملا في تحمل هذه المسؤولية أكثر من النسيج السردي الرامز والملمّز من خلال فضاءات الشخصية وكذلك الزمان والمكان.

¹. مجموعة مؤلفين: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، ص 813.

2- إشكالية الأنا والآخر في الرواية الجزائرية:

بداية يلمح الدّارس للرواية الجزائرية أنّها تأخرت عن الرّكب بالنّسبة للرواية الغربيّة، وذلك لعامل الاستعمار الفرنسي الذي عمل جاهدا على طمس ومحو هوية هذا الشعب، وكذلك الحملات الشّراسة على اللغة العربيّة من خلال الكتابة باللغة الفرنسيّة؛ يقول "جون عمروش موضّحا هذا: "عندما تكون في وضعية المستعمر، فإنك مجبر على استعمال هذه اللغة التي أعيرت لك، وإنك تستخدم هذه اللغة لهدف واحد هو مدح وإطراء لأهلها، وحين تريد أن تستعمل هذه اللغة بحرية لحاجة التعبير بها وتستخدم كل إمكانيات المهاجمة أو النقد، فإنك تكون قد ارتكبت خطأ لا يغتفر، ولذلك فهم يذكرونك بأنّهم حين منوا عليك وعلموك الفرنسيّة، فليس لتستعملها ضدهم، كم مرة قيل: أنت الرضيع الذي يضرب مرضعته"¹. يضيف عبد الله الرّكبي توضيحا لهذه الصورة الانهزاميّة: "كان المؤلّفون (الجزائريون) يريدون أن يبرهنوا للمستعمر أنّهم تلاميذ نجباء ومقتدرون"².

وتثير المقولة مسألة الكتابة الروائيّة بالّلغة الفرنسيّة، وهي حسب كثير من الرّوائيين بحجة أنّهم يريدون محاربة فرنسا من داخل فرنسا، ويريدون فضحها بلسانها ولغتها؛ ويضاف لذلك عامل نشأتهم الفرنكفونيّة. وربما هذا منطقي إلى حدّ بعيد، لكن قد يكون تنازلا عن كثير من جوانب الأنا الهويّة كما ترى المقولة، وتبقى المسألة جدلية عند أهل النقد.

كما أنّ الكتابة الروائيّة في العشرينات من القرن الماضي بقدر ما كانت ظاهرة حضاريّة، إلا أنّ الهموم والمشكلات المطروحة في نصوصها لا تتجاوز أن تكون الأنا فيها سياقاً وموضوعاً للتّسلية، يقول "أحمد منور": "الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسيّة الذي سبق سنة 1950 كان في معظمه يسير في ركاب الاستعمار، ويعبّر عن أطروحات تتفق أو تتطابق مع أطروحات السياسة

¹ أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2007، دط، ص52.

² عبد الله الرّكبي: تطور النشر الجزائري، المؤسسة الوطنيّة للكتاب الجزائري، الجزائر، د ط، 1983، ص، ص 200، 199.

الاستعمارية والفكرية، فقد كان كتابه منذ ظهور النماذج الأولى سنة 1920 من أولئك الذين يطلقون على أنفسهم اسم المتطوّرين¹.

وفي المقالة جانبا من الصواب في العتب على من يكتب بالفرنسية، خاصة بالنسبة لمن يكتب ضد اللغة العربية عكس التيار التعريبي الذي تحاوله البلاد آنذاك، لكن بوجه آخر فيها شيئا من القسوة؛ لأنه ليس كلّ من كتب بالفرنسية، فقد انسلخ على هويته ودعم الاستعمار، فربّما كان من أولئك الذين يرون في الكتابة بلغة المستعمر فضحا لجرائمه. ورغم تجاذبات الرأي النقدي، ظهرت أعمال أدبية كثيرة باللغة الفرنسية لكتاب ومبدعين جزائريين. وقد كتبت ونشرت على عجل مع ظروف الفترة رغم ما كانت تحمله من عيوب ونقائص نتجت عن غياب النضج وضيق الاحتكاك بالغير.

وما يزيد الأمر تعقيدا في هذه المسألة، وهي جدّ حساسة تتعلق بالأنا والآخر، هي أنّ الكتاب الذين نشرت أعمالهم رغم القيود السياسية هم من أبناء الجزائر، وقد اختيروا بعناية كبيرة، وهم قبل هذا نتاج المدرسة الفرنسية، وينتمي معظمهم إلى أبناء الذوات، وإلى المتعاونين مع الإدارة الفرنسية ممن كانت أحوالهم ميسورة، ويؤمنون بفكرة التعايش مع الآخر وبفكرة الاندماج في المجتمع الفرنسي؛ فقد كانوا يشيّدون صراحة وبلا تحفظ بالاستعمار على البلد، ويظهرون إعجابهم بالثقافة والحضارة الفرنسية، غير أنّ القضايا التي عبّروا عنها عكست بغير قصد فيما يبدو العديد من الإشكاليات المعقّدة التي كانت تطرحها الثقافة والحضارة الغربية الليبرالية بالنسبة للأنا الجزائري.

ومن أمثلة الأفكار التي كونت هاجسا يدعو إلى استحضار ثنائية الأنا والآخر في تلك الأعمال الأدبية؛ بل وأثارت جدلا واسعا ضمن المسكوت عنه، هو الانحلال الغريب في مسألة حرية الخمر والفحش والبذاءة في أفكار السرد ولغة الكتابة في الرواية الجزائرية، وهي سلوكات جاءت من

¹. عبد الله الركبي: تطور النثر الجزائري، المرجع السابق، ص90.

الفرنسيين أثناء الاحتلال والموالين لهم من بعده. وهذا ما حاولت أن تصيغه رواية (زهرة امرأة المنجمي) لعبد القادر حاج حمو التي تعدّ باكورة الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية؛ فقد كان بطلها عاملا جزائريًا في منجم بضواحي مدينة مليانة، يعيش مع زوجته حياة كريمة رغم فارق الأجر الكبير الذي بينه وبين ما يتقاضاه أي عامل أوروبي يعمل معه، لكن وما إن خالط مجتمع المدينة، وتعاطى الخمر والمسكرات مع الأوروبيين، حتى تدهور حاله، وازدرت أوضاعهن فأهمل زوجته وترك الصلاة، ثم انتهى الأمر به في السّجن بتهمة ارتكاب جريمة قتل لم يقتربها. وفي هذا رمزية من الروائية أنك حين لا تطيع ذاتك ولا تؤمن بالأنا التي تشعرها جانحا للآخر تأثراً، تجد من ويلات وعواقب الأمور ما يخيب مصيرك ويفسد حياتك.

وقد عالجت كذلك رواية "مأمون" لشكري خوجة موضوع الخمرة وعواقبها المدمرة على حياة البطل، والذي جاء من عمق الريف الجزائري إلى العاصمة لإتمام دراسته، لكن بعد مخالطته المجتمع الأوروبي تعاطي الشرب والسهرة ولعب القمار، فانتتهت حياته بالإقصاء والموت. وتندرج هذه الرواية ضمن أدب ما بين الحربين، وهو أدب يتّجه إلى الفرنسيين (الآخر) لتمجيد الأمة المتحضرة بطرق ملتوية.

وإذا كانت ولادة الشّكل الروائي عند الجزائريين في سنوات العشرينات جاءت كاختبار فردي في أحد جانبي الظاهرة؛ فقد أصبحت بالمقابل موضوعة أدبية لدى الكتاب من بعدهم، بل هاجسا اجتماعيا تحرّكه انشغالات فكرية وسياسية عن المحرّم والمباح في الدين والقانون المدني بين حرية الفرد بالمفهوم الغربي، والوازع الديني والأخلاقي بالمفهوم الإسلامي. من هنا، رافقت أزمة الذات والهوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية منذ بدايته الأولى حتى تطوّرت إلى انشغالات وتساؤلات لدى هؤلاء الكتاب، ثمّ إلى ما يشبه الحيرة أو أزمة الضمير، خاصة حين طرحت مسألة حصول بعض الجزائريين على المواطنة والجنسية الفرنسية.

ويشكّل ظهور رواية (الدار الكبيرة) لمحمد ديب سنة 1952 منعطفا حاسما في تطوّر الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون؛ فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم الفوقية عن العدالة والمساواة في ظلّ الحكم الاستعماري، ووهم التعايش السلمي بين الأهالي والمعمرين إلى الحديث عن هموم البسطاء من عامة الشعب، ووصف أحوالهم المعيشية القاسية، ومعاناتهم مع الجوع والفقر والقهر. ولأول مرة كذلك تتحدث سردا عن النضال السياسي الجزائري، وعن مناضلين يعيشون في الخفاء مطاردين من البوليس الاستعماري، كما طرحت تساؤلات محدّدة وصريحة عن الأنا الوطنية وعن الوطن، وعن الهوية الحقيقية للجزائريين¹.

ظهرت في هذه الفترة كذلك، أعمال روائية أخرى تسير في الاتجاه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، ونذكر منها على وجه الخصوص رواية "نوم عدل" 1955، ونجمة 1956 لكاتب ياسين؛ فقد كشفت الرواية الأولى حالة التخلف والفقر والاستغلال والحرمان الذي كانت تعانيه القرى القبائلية المنعزلة. في حين تعرضت رواية "نجمة" للبطالة والفقر المدقع في المدن، والاستغلال والإهانة التي يتعرّض لها العاملون في ورشات المعمرين خاصة، وهذا ما يضاعف حتما شعور

¹. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص70.

الأنا بالظلم لديهم، ويؤدي ببعضهم إلى التمرّد وارتكاب المخالفات. وعموماً "قد جاءت الرواية عندهم بالرغم من اللغة الفرنسية عملاً جزائرياً يشارك في حركة المقاومة بأوفر نصيب"¹.

أما بعد الاستقلال، فظهرت روايات متفاوتة في استحضار موضوع الأنا والآخر؛ ومنها ما جاءت غامضة غير واضحة، ومنها ما ركزت على الآخر وصوّرت أشكاله. وإذا ما نظرنا إلى الرواية الجزائرية التي تناولت موضوع الأنا والآخر، وجدنا أنّ الآخر يضطرب بين وجهين: وجه حضاري باهر ووجه مقزّر منبوذ؛ ففي رواية اللّاز "للطاهر وطار"، يبعث الآخر على الريبة والشك والنفور؛ لأن الأجداد كانوا يتطيرون من الأشقر²، ويقطعون طريقهم إلى السوق أو غيرها إذا اعترضهم شخص أو حيوان من هذا الوصف ... وعلّل ذلك بالقطيعة بين الشعب والدّخلاء الروميين باللغة الشعبية؛ أي الفرنسي، لذلك لم يتعلم أجدادنا لغتهم، وظلّوا على عربيتهم وأصالتهم. وإذا كان الآخر من خلال شخصية الفرنسي في رواية (الشمعة والدهاليز) مجنوناً أحماً مستسلماً لرغباته التي يلقي فيها حنقه، فإن هذا الغرب نفسه في رواية (الزّلزال) يمثّل القوة الخارقة والإبداع التّقني الباهر، الآخر الذي "سحقنا عسكرياً وراح يبهزنا علمياً وتكنولوجياً"³. وهنا ممكن التناقض النفسي في الذات والذي فصحت عنه الرواية حكائياً.

بذلك قدمت لنا الرواية الجزائرية في تناولها للآخر صنفين؛ آخر حضاري راق، وآخر استعماري إمبريالي يسحق الأنا؛ فالآخر "الغرب" في رواية "شرفات بحر الشمال" هو الذوق الرفيع والسلوكات الراقية، وهو ما مثّله شخصية كلمنسو. أما الأنا التي تقابلها، فهي منهكة محطّمة: "أنا حبيس ذاكرة تقاوم الموت في الوقت الذي أتمنى فيه قتلها... أنا هنا لأنسى، لأموت على الأقل بعيداً عن

¹ شكري غالي: أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص، ص152، 153.

² الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2004، ص142.

³ الطاهر وطار: الزّلزال، كروولونيا، دط، 2003، ص، ص37، 38.

الأسئلة المستعصية"¹. فالذات تريد أن تنسى ماضيها، فليس فيه ما يستحق التذكر من الأسى والتحسر، وتتعلق بالآخر الذي يمنح الروح والفكر ويؤثث الذاكرة، ويوقظ الضمير، فكل ما يهم عنده هو دفن الماضي ونسيانه في ظل إسقاطات يتم بموجبها طرح ما يستوجب التذكر بعيدا عن الوطن.

وإن حالة الاندهاش والشعور بالدونية والافتتان بالآخر في الرواية الجزائرية، قد عرت الأنا بلسانها؛ فهي تتحدث عن ضعفها ووهنها، ومثالها ما ينتاب الطالب الجزائري الذي ينوي الدخول إلى المدرسة الفرنسية آنذاك، فيعكس خطابه الموجه للآخر حالته الشعورية وموقفه من حضارة الغرب: "كيف سمحت لكم أنفسكم بالسماح لفقير مثلي أن يدخل إلى مدرستكم البالغة النظافة"². ويقابل هذا الانبهار بالغرب، شعور استعلاء الآخر، والذي ينظر إلى الأنا بأنها متوحشة وجاهلة ينبغي الحذر منها وإقصاؤها؛ «ترانا نمشي في ساحة الثانوية جنباً إلى جنب كل منا بخصايته، فتسمع ملاحظات من هنا وهناك، وترى غمازات وابتسامات خاصة من لدن أولاد الذوات الذين كانوا ييصقون علينا كلما مررت قريبهم لسبب لست أدريه"³.

ورغم أن السياق يشير إلى "آخر" يرفض الذات الجزائرية ويحتقرها؛ إلا أن الروائي فضل في خطابه أن يكون الفارق بين الأنا والآخر فارقا طبقياً؛ بين طبقة أبناء الذوات الذين أبطروهم الغنى من خلال تحالفهم مع الاستعمار، وطبقة المعدمين الفقراء من عموم الجزائريين، إنه صراع بين من يملك ومن لا يملك، وصراع يصدر عن محدّدات إيديولوجية سابقة، وهذا ما يقصد بانعكاس التوجهات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بعد الاستقلال على المتن الروائي الجزائري.

¹. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الفضاء الحر، ط1، 2003، ص، ص152، 153.

². الطاهر وطار: الشمعة والداهليز، ص50.

³. المرجع نفسه، ص54.

غير أنّ هذا الانصهار في مجتمعات الغرب (الآخر)، كثيرا ما يؤدي إلى فقدان الهوية (الأنا)؛ بل إلى الضياع الذي يصل إلى حدّ الجنون. وهذا ما جسّدته شخصية "عيسى" في رواية "المرفوضون" لـ إبراهيم سعدي: "لقد أصيب عيسى بالجنون، ربما لم يكن ذلك جنونا... لكن عقله لم يكن آنذاك كعقل إنسان عادي...ماذا تريد يا أخي هذه هي فرنسا"¹. وليس هنا الجنون بمعناه الطبي والبيولوجي، بل جنون يرمز إلى من تعيش الأنا بشخصية الآخر، ويرتدي ثوبها غير المناسب.

كما تبرز رواية "الإرثاء" 1975 لـ"رشيد بوجدة" صورا مزدحمة للتعبير عن مشهد المتاهة بين أيادي الآخر العنصري الذي يتربص بالعربي المغترب. ولعل الروائي عثر على الصيغة التركيبية المناسبة للتعبير عن هذه الفكرة بالجمال الطويلة الملتوية، والتي استقبلته بدورية من المسلحين الذين أوسعوه ضربا بسلاسل حديدية ومزّقوا جلده². وهذا لتصوير الإقصاء والعنصرية وعدم تحرّر الذات. هكذا يتجلى الآخر متعدّد الأوجه عند الروائيين الجزائريين؛ فمن الوجه الحضاري الفني والفكري إلى الوجه الاستعماري الإمبريالي القبيح والمتعصب الإثنوغرافي... وفي كل وجه من الوجوه، تأتي الذات الجزائرية باحثة عن هويتها رغم أنّها كانت تترك اللحظات التي ضيّعتها، لكن لم تجد السبيل لاسترجاعها، وهذا ما ولد صراعا بين الأنا والآخر عكسه المتن الروائي الجزائري المعاصر.

والخلاصة هنا أنّ أكبر عقدة بين الأنا والآخر، هي شعور العربي بتفوق الغرب في جميع المجالات، إنّها أكبر هاجس مرير يحبط لديه محاولات تحسين موقف الأنا من الآخر، لذلك فهو يحاول التفكير بالتفوق عليه، وكان الإحساس بالهزيمة مريزا؛ لاسيما وهو يحاول إثبات وجوده. وقد تجلّى حضور هذا ككينونة فاعلة ومؤثرة في الحياة الفكرية والثقافية والسياسية، مما أثر على موقع

¹. إبراهيم سعدي: المرفوضون. (رواية).

². عمر بن قينة: مأوى جان دولان، ص22.

الأنا وموقفها، وقوة حضورها في الكيان السردى تحت وطأة الشّعور بتفوق الغرب وبالعجز العربي. ومع صدمة الحادثة، أصبح هاجس العلاقة بالغرب الحديث مرآة للأنا تعكس فيه صورتها، كما أصبحت الأنا ترى الآخر في مرآتها¹، ومن هنا نشأ الصراع بين "الأنا" و"الآخر" بما فيه من احتدام واضطراب متجليا في الرواية.

فتظهره إذن صورة الآخر مرتبطة بالأنا ضمن فعالية جدلية لا تقبل أي خطأ؛ فهو "يدخل علاقة مع الأنا استأثرت بأهم الصور الروائية المشكلة لسجل فنّي يمثل العلاقات المحمومة أو المتوترة التي تبحث عن الالتحام والتوافق أو تصوّر الخراب الداخلي للشخصيات"². كما تُظهر صورة الآخر بصورة المتفوّق والمهيمن والمركزي، والمتسلّط والصانع للحضارة دوماً، بينما تبقى الذات دوماً منهزمة، مضطربة، وضعيفة.

¹. حسن حنفي: الموقف من الغرب، مجلة القاهرة، العدد 119، 1992، ص 39.

². شعيب حليفي: هوية العلامات-في العتبات وبناء التأويل-، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005، ص 164.

ثالثاً - علم الصورة وعلاقته بفهم الأنا والآخر:

1- مفهوم الصورة:

يرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، والتي تعرف بأنّها "سطح يعكس كل ما يقوم أمامه؛ فأى شيء يمتلك خاصيّة السطح العاكس؛ فهو مرآة... وهذا الذي يقوم أمام المرآة يعرف باسم الأصل. وأما الذي تعكسه المرآة، فهو يعرف بالصورة أو الانعكاس، وتدور الصورة مع أصلها وجوداً وعدمًا، فإن وجدت كان الأصل موجوداً، وإن انعدمت أو غابت كان الأصل منعدماً أو غائباً"¹، ويحيلنا هذا التعريف العام للمرآة إلى مفهوم الصورة التي هي انعكاس لشيء أصل، انعكاس بصورة نسبية في الجانب الضمني منه، وبصورة متطابقة في الشكل والظاهر.

انطلاقاً من هذه العلاقة بين الصورة وأصلها، تأتي أهميّة الخوض في معنى الصورة وارتباطهما بمصطلح الأنا والآخر؛ "حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا التي تكون بدورها كمرآة تساعد الآخر على رؤية ذاته"²، وهذا ما ينتج تبادلاً للنظرات وتقاطعا حتى يغدو "الناظر منظوراً إليه، والمنظور إليه ناظراً في آن معا"³. كما يصنع التبادل بين وجهي الصورة والتقابل، وكذلك التضاد والتناظر وغيرهما من المعاني الفيزيائية.

وبالنسبة للأدب، فالصورة التي يكونها أديب أو بلد ما عن بلد آخر قد "لا تطابق الواقع الحقيقي، وليست شديدة القرب منه، ولكنها ليست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنّها رؤية معقولة لشعب عن شعب وأخرى تعتمد على عوامل عقلية وأخرى مادية* موضوعية وذاتية"⁴. فرغم ما يميّز

¹ - محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، مصر، ط1، 1994، ص15.

² - ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، ص72.

³ - محمود رجب: فلسفة المرآة، ص55.

*- نجد من بين العوامل التي تدخل كعناصر مكونة لكل صورة فردية أو جماعية: الأنماط البشرية، الأحكام المسبقة الإشاعات والطرائف والآراء والمشاهدات في إطار من السذاجة... محمد غنمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، لبنان، ط5، د ت، ص427.

الصورة من أمانة ودقة وصفاء، لكن تمثيلها للواقع ومطابقتها له مطابقة تامة أمر يستحيل؛ ذلك "أنَّ الصورة غير ثابتة؛ فالشخص يتغير دائما، ملابسه طريقته في الحياة اليومية، ويتغير كذلك في باطنه، فيتخلّى عن بعض الأفكار، ويؤمن بأفكار أخرى جديدة أو قديمة لم يكن يؤمن بها، أنّه يعيش وينمو ويتطور، فالإنسان غير جامد، وعدم الجمود يعني الحركة والتطور أي التغير، وقد يكون التغير سريعا وقد يكون بطيء"¹. وإنَّ غياب التماثل في الصورة، يحيل إلى غياب صعوبة تحديد المرجع.

ومع غياب المرجع والفاصل، ولنفهم المعنى بصورة أدق، حرّينا بنا أن نتساءل: إلى أيّ مجال أدبي ينتمي هذا النوع من الدراسات؟ ومن هو الكاتب أو المبدع من حيث الخلفيات؟ ولمن يكتب؟ ليجيب علم الصورة كأحدث المجالات في الأدب المقارن وأهمّها عن تلك التساؤلات؛ حيث تؤل الدراسات في هذا الميدان إلى صحة أو حيد الانتماء. وقد شكّلت المباحث المتعلقة بالصورة في الدراسات المقارنة في العقود الأخيرة مجالا دقيقا بيننا يجمع تخصصات كثيرة، وربما تتخذ من الأدب بذلك شهادات للتاريخ وغيرها.

ويتحدث "محمد غنيمي هلال" عن هذا الصنف من الدراسات الأدبية واصفا: "هذا أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن لم تبلغ فيه أقدم البحوث إلى أكثر من ثلاثين عاما، وهو يبشّر بأن سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها روادا في المستقبل. وقد تميّزت بهذا

⁴ - عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986، ص82.

¹ - المرجع نفسه، ص9.

المدرسة الفرنسية مع الناقد "كاريه" و"غويار" من أقطاب الأدب المقارن وآخرون¹. ومن ثم أخذ هذا النوع من الدراسات في تطوّر ونضج.

2- مجالات علم الصورة:

إنّ الصوريّات (Imagologie) بتعريف "دانييل هنري باجو" هي "التعبير الأدبي أو غيره عن فجوة كبيرة بين نظامي الواقع الثقافي، وهكذا فالصورة الأدبية هي مجموع الأفكار والمشاعر حيال الأجنبي التي تتخذ في خضم التكوينين الأدبي والاجتماعي، وتقضي الصوريّات بالباحث إلى ملتقيات إشكالية؛ حيث يحتك الأدب من علوم إنسانية أخرى بعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، والصورة من عوامل الكشف عن الوظائف الأيديولوجية (على نحو العنصرية والغرائبية (Exotisme) والمتخيل الاجتماعي"².

نستخلص من هذا التعريف أنّ الصوريّات تقتضي تفاعل طرفين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين (الأنا والآخر)، فلا تتضح صورة الآخر إلا من خلال طبيعة العلاقة التي تنسجها الأنا معه بطريقة إيجابية كانت أم سلبية؛ فحين تدرك الآخر، تكشف في الآن نفسه صورة الأنا؛ فهو امتداد مباشر لها، وجزء من كيائها، ومحدد لموقفها من الوجود.

كما نستشف من التعريف أنّ الصوريّات تهتم بمختلف التمثّلات التي تحملها الأنا والآخر، وهي مجموعة من القوالب والرّواسم والمواقف والأفكار التي تراكمت مع مرّ السنين في بنية ثقافية معينة؛

¹ - عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 67.

² - محمد الداوي، صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، 2013، ط1، ص 06.

بل أضحت خلفية معرفية أو مرجعية نحتكم إليها ليس لرؤية الآخر فقط، وإنما أيضا للتعامل معه واتخاذ موقف منه. وما يجعل تفاعل الطرفين يتخذ صبغة حركية، هو أنّ "الصورة دوماً في علاقة وطيدة مع وضعية ثقافية محددة تاريخياً"¹، وهذا ما يحتم أخذ هذه الوضعية بمحمل الجدّ، وذلك لأنّها تجبر الأنا على اتخاذ مواقف معينة إزاء الآخر، أو نعتة بمواصفات وقوالب قد تضرّ بكثير من التصرفات الفعلية والسلوك نحوه.

وعموماً تستقطب الصوريات وتستدعي اختصاصات كثيرة (الأنثروبولوجيا، علم الاجتماع، التاريخ الأدبي، التاريخ السياسي، علم نفس الشعوب)، كما تهتم بكلّ من ثقافة الآخر والآخريّة، والهوية، والمثاقفة، والاستلاب الثقافي، والرأي العام، والمتخيّل الاجتماعي. وما يميّز مقاربة الباحث الأدبي عن غيرها من المقاربات، هو أنّها تحرص على الاكتراث لخصوصية النص الأدبي، وشروط إنتاجه ونشره وتلقيه، ومقارنة الصورة الأدبية بالشهادات الموازية والمعاصرة، وبالتّمثلات كذلك المثبتة في الصحافة والأدب الهاشمي والسينما والفنون.

وتسعى الدّراسات الصورية المعاصرة إبراز طبيعة العلاقة الإيديولوجية التي تجمع الأنا بالآخر، وتحدّد تفاعلها إيجاباً وسلباً، مع بيان ما يُضمّره المتخيّل الاجتماعي من قيم وتمثّلات وإسهامات. وفي هذا السّياق، يرى "جون مارك مورا: "أنّ القوة المجدّدة للصورة؛ أي أنّ أدبيّتها تكمن في الفجوة التي تفصلها عن مجموع التّمثلات الاجتماعية التي رسخها المجتمع؛"؛ فليست الصورة هي إعادة إنتاج الآخر، وإنّما هي إعادة خلقه. وكلما ابتعد الكاتب عن خطاطة خيالية جماعية (الرواسم والتمثّلات الثقافية)، وجد نفسه مسهماً في ابتداع صورة جديدة للآخر، وفي نقد الواقع الذي كثيراً ما يموّه الصور المتداولة لبواعث متعدّدة تحول دون فهمها على نحو أمثل"².

¹ - محمد الداوي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 08.

² - المرجع نفسه، ص 09.

كما يرى الفيلسوف أيضا أنّ الصورة يمكن أن ينظر إليها من منظورين؛ بوصفها تتعامل الأنا مع الآخر بصفته يعيش في المجتمع البديل الغني بموارده ومؤهلاته، وتلك صورة محطّمة (Image subversive) بدعوى أنّها تتباعد عن تصوّرات ثقافة الأنا، الثقافة النازرة (Culture regardante) في بناء أخرى جذرية، وتنزع إلى تغليب الغرابة (Etrangete) على الهوية الجماعية، وهذا ما يقضي إلى تمجيد الآخر وأمثله (جعله مثالا ونموذجاً) ¹.

أما المنظور الثاني للصورة عنده، فبوصفها إيديولوجيا؛ وفيها تتميز الصور (التمثيلات) بوظيفتها الإدماجية للجماعة (أو المجتمع أو الثقافة)، كما تتعامل بمقتضاها الأنا مع الآخر وفق تأويلها ومنظورها الخاصين اللذين يستمدان قوتها من أصولها وطبيعتها ودورها في التاريخ؛ فهي تسقط قيمها عليه محاولة إجباره على تبني فلسفتها في الحياة والامتثال لموقفها من الوجود ².

إنّ الصورة بهذا التشكيل والرؤية التي تجمع بين النقد والفلسفة وتحيل أيضا إلى علوم أخرى، ووفق التصور الذي حدّده جاك مورا ويجمع عليه كثير من النقاد تعطينا مقياسا ومعيارا لمنبع الأدب أو الأدب، وهذه المباحث تتداخل مع نظرية الأدب في محاولة تفسير مكن الإبداع فيه، وتفسير مصادر الإلهام، فيكتب بذلك الروائي من داخل ذاته أولا، وتصبغ كتاباته الحائق والخلفيات التاريخية لها، ثمّ دون وعي منه يصور جانبا من انتمائيه ومجتمعه، وقد ينفرد في رؤية خاصة نحو الآخر، لذلك كلّ تتصارع الأنا والآخر عنده، فبين الذاتية والجماعية خيوط رفيعة قد لا يتحكم فيها المبدع.

¹ - محمد الداوي، صورة الأنا والآخر في السرد، ص 09.

² - المرجع نفسه، ص 09.

3- أنواع الصور في الأدب:

تنقسم أنواع الصور موازنة مع ما عرفناه في مفهومها إلى قسمين؛ صورة شعب في أدبه، وهذا مكنم الالتزام الأدبي بتصوير الأمة، وصورة شعب في أدب شعب آخر، وهذا رافد أدبي مقارن وسياق ثقافي من حيث التأثير والتأثر.

أ- صورة المجتمع في أدبه:

يعرف هذا النوع بأنه "لا يتعدى إطاره القومي واللغوي؛ فهو يبحث فنّيات الأديب في طرق موضوعة أو فنّيات الأدباء، فيتناول الموضوع بالوصف والتحليل مثل صورة الفرنسيين في أدبهم أو صورة المرأة الألمانية لدى أديب ألماني، أو صورة المرأة المصرية في روايات نجيب محفوظ أو في الأدب المصري عموماً"¹. وهذا النوع هو الذي تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها؛ لأنّ الكاتب هو جزء من "نحن" أو الأنا الجمعي، و"تتطوي هذه الصور على بعد معرفي مؤثر يضيف إلى وعي الجماعة بذاتها؛ بل يسهم في تشكيل هذا الوعي فيصبح التعرف المصاحب لتأمل صور المرأة مقدّمة للفعل الخلاق، وباعثاً على التّغيير نحو الأفضل"²، وهذا حتى يرى الشعب صورة نفسه، فيكشف ما به من عيوب ويسعى إلى تصحيحها. وهنا تتجلى الوظيفة الحيوية للصورة ضمن الصّلة بين الأدب والشّعب، وتتجلى كذلك رسالة الأدب الهادفة.

ب- صورة المجتمع في أدب مجتمعات أخرى:

لعلّ من الضروري وجود نسبة من الاهتمام المشترك بين شعبين حتى يُكوّن أحدهم صورة في أدبه عن الآخر؛ فالأهم "لا تهتم إلا بالشّعوب المجاورة لها أو التي تشترك معها في مسألة، أو أن

¹ - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 16.

² - جابر عصفور: المرايا المتجاوزة (دراسة في نقد طه حسين)، دار قباء، مصر، دط، 1998، ص 90.

يكون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد كسب ودّها أو تخشى بأسها"¹. وبذلك يكون هذا الاهتمام دافعا لرصد علاقات الشعوب المتأثرة بالشعوب الأخرى؛ فالتأثير عامل مؤسس لتشكيل تلك الصور، كيف لا وهو العمود في الأدب المقارن الذي يهتم بهذه الدراسات.

وإذا كان النوع الأول يرتبط أساسا بعامل اللغة ولا يخرج عن دائرة قوميته، فإنّ الموضوعات تتجاوز الإطار اللغوي والمكاني؛ فنجد "صورة فرنسا في بريطانيا العظمى، صورة روسيا في الحياة الثقافية الفرنسية، صورة إيطاليا في الأدب الفرنسي، صورة الجزائر في الأدب الفرنسي... الخ"². وينقسم هذا الصنف من الدراسات إلى قسمين أو شقين:

- **صورة المجتمع في أدب مؤلف من أمة أخرى:** وتأتي هذه الصورة حين يتأثر أديب من شعب ما بشعب آخر، فيرسم نتيجة ذلك التأثير صورة للشعب الذي تأثر به في أعماله الأدبية. ومثال هذا "إسبانيا في أدب (همنغواي)، أو بريطانيا في أدب (فولتير)، أو صورة الشرق في أدب "فيكتور (هوغو)، أو إيطاليا في أدب (ستاندال)"³. وفي هذه الحالة يكون التركيز على "حياة الكاتب ومدى صلته بالبلد المقصود، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأي العين، وإلى أي حدّ كانت الصورة التي رسمها لذلك البلد صادقة أو كاذبة"⁴. وهو يختلف من منهج نقدي إلى آخر في كشف التأثير بين المناهج النسقية والسياقية.

- **صورة المجتمع في جنس أدبي لأمة أخرى:** لا يختلف هذا عن الصورة السابقة إلا في كون أنّ تأثر الأديب في الصورة الأولى يكون ذاتيا، أما في هذه الصورة الثانية، فتحضر ثقافة الشعب الآخر في كثير من إبداعات وكتابات الرواد جميعا، وقد يكون هذا لأسباب تاريخية أو سياسية أو

¹ - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 68.

² - المرجع نفسه، ص، ص 61، 62.

³ - المرجع نفسه، ص 69.

⁴ - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 90.

غيرها. وتنتج هذه الصورة عن طريق "تأثير شعب في آخر وتركيز أدباء الشعب المتأثر على تصوير الشعب المؤثر في فن أدبي معين كالرواية، أو القصة القصيرة، أو المسرحية، أو الشعر"¹. ومن خلال تلك الصورة تصبح الثقافة مع مرور الزمن ضمن التفكير الجمعي لـ "النحن"، فنتعدى ربما خطورتها إلى منافسة ذات الأنا وهويته، وهذا ما يحدث في أوطاننا من تأثر بالغرب.

¹. عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 69.

خلاصة الفصل

عرفنا من خلال محتوى المدخل المفاهيم المتعلقة بالأنا والآخر؛ فالأنا تعني النفس أو الذات، وهي كل ما يميّز الفرد. أما الآخر، فهي العالم الخارجي عنه، وتشمل كل ما خارج عن الأنا. وتشكل الأنا والآخر كثنائية موضوعا شائكا في كثير من العلوم الإنسانية؛ فتعني في الفلسفة الموجود والمائل في الذات، وفي العالم الخارجي. أما في علم النفس، فتعني مراتب الشعور، وقد قسمها فرويد إلى ثلاث مستويات؛ الهو، الأنا، الأنا الأعلى، ثم فصل يونغ بين الأنا والذات. أما في علم الاجتماع، فتعني الفرد ودرجة انتمائه داخل نسيج المجتمع تماشيا مع طبعه الانتمائي كما بين هذا سبقا ابن خلدون. وتتأسس الذات من الأسرة كأول محيط يصفقها وتعرف من خلاله الآخر. أما في الفكر العربي والإسلامي، فتعني التحديد الجغرافي والتاريخي والديني؛ أي كل من (الشرق/الغرب)، (العالم المتخلف/العالم النامي)، (الإسلام/الكفر).

وإذا كان الأدب يتواشج مع تلك التخصصات، فقد تمثلت الأنا والآخر فيه بكثافة على مستوى أجناسه ومدوناته، وكذلك على مستوى الجانب النقدي منه، خاصة الأدب المقارن ورصد ملامح تلاقي الشعوب ضمن ما يصطلح عليه بعلم الصورة، والتي تُصنّف إلى قسمين؛ صورة المجتمع في جنس أدبي لأمة أخرى: صورة المجتمع في أدب مؤلف من أمة أخرى.

لذلك كله، كانت الأنا والآخر تحمل قيمة نقدية أدبية، وكذلك حساسية إيديولوجية وثقافية؛ تجعل من المبدع يفصح بطريقة أو بأخرى عن ذاته وعن تصوراتهِ نحو الآخر. ونظرا لقرب الرواية من المجتمع وحظوتها بالقراءة الواسعة، فلن يكون جنسا أدبيا غيرها يغوص في أعماق النفس انطلاقا من المبدع السارد، وصولا إلى المجتمع والإنسانية قاطبة. ولن تكون لغة أثقل حملا في تحمل مسؤوليتها أكثر من النسيج السردى الزامز من خلال فضاء الشخصية والزمان والمكان، وقد اخترنا لمعرفة ذلك، نماذج من روايات الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي.

الفصل الثاني: تجليات الأنا في روايات أحلام مستغانمي:

أولاً: صورة الأنا المثقف

ثانياً: صورة الأنا الوطني (الذاكرة والوعي التاريخي)

ثالثاً: صورة الأنا المغترب وألم الاغتراب

رابعاً: صورة الأنا المرأة

تمهيد الفصل:

يتجلى الأنا في العمل السردي الروائي على أنماط وصور كثيرة كما أشرنا سلفا في شرح المفاهيم الأساسية المتعلقة بثنائية الأنا والآخر؛ فالرواية عالم لتمازج ذاتية السارد مع الواقع، وفضاء رحب تظهر فيه تلك الذات على سمات وملامح وأيديولوجيا وهوية معبرة، خاصّة في جوانب كثيرة من الشخصية باعتبار أنّ الرواية مرآة تعكس إلى حدّ بعيد ملامح السارد؛ لذلك نقدّم في هذا الفصل تحليلا لتجليات الأنا فيها من جانب كل من؛ الثقافة، الوطنية والانتماء، الاغتراب، المرأة. وتلك التيمات والمواضيع حتما هي الاستراتيجية التي تجمع بين إظهارا فنيّة الروائية وعبقريّة قراءة الناقد لصورة الأنا المتجلية فيها.

على هذا الأساس، تضمّن الفصل معالجة تلك النماذج والتميمات تبعا؛ حيث ننطلق فيه من صورة الأنا المثقف بعد تقديم مفهوم المثقف والخلفيات النظرية للمثاقفة، وعلاقة ذلك بأفكار الكاتب المثقف وأفكار الشخصية، ثمّ نبين نماذج عن الأنا المثقف في روايات مستغانمي، ومنها المثقف، المثقف اللامنتمي، المرأة المثقفة. ثمّ يلي بعد مبحث المثقف تيمة الوطنية؛ وقد بيّنا فيها صورة الأنا الوطنية، وعلاقتها بالوعي التاريخي وجراح الذاكرة عند شخصيات الرواية نيابة عن كلّ جزائري عاش ويلات الاحتلال والظلم، ويعيش تحديات الهوية والتشتت خاصة بعد الاستقلال ومسار التحرّر التام. وبعد ذلك جاءت تيمة الاغتراب، فبعد تعريفه وتبين مظاهره، قدمنا تحليل الحسّ الاغترابي في الرواية واضطراب أنا فيه. وأخيرا عالج الفصل تيمة أو صورة المرأة؛ هذه الأنا ذات الجدل الواسع في الرواية المعاصرة؛ والتي تظهر صورتها من خلال الأنثى الساردة في الشخصيات النسوية للروايات المدروسة، خاصة التي تلازم البطل وتؤثر فيه، ليتّضح بذلك معها صراع الأنا والآخر في معترك الحياة وتقاليده المجتمع بهومومه وآلامه، وطموحه وآماله.

أولاً: صورة الأنا المثقف:

1- المثقف والمثاقفة وعلاقتها بالعمل الروائي :

أ- المنطلقات والخلفيات النظرية لتكوين المثقف:

لا شك أنّ تعامل المثقف مع مستجدات الحياة ومتغيراتها المتسارعة يفرض عليه الركون إلى قاعدة نظرية عامة وتتوّع حاصل يستثمره في التصالح مع ذاته ومع مجتمعه؛ لذلك "يتكون المثقف من ثقافة تنشأ من حاجة الإنسان إلى الإجابة عن كلّ ما يوجهه من تساؤلات حول ماضيه وعلاقته به، وحاضره وموقفه منه، ومستقبله ونظرته إليه، وإنّ كون الثقافة مكتسبة، واختلاف النظم والأفكار والمعتقدات من مجتمع إلى آخر يؤديان إلى تباين الثقافات وتعدّدها.....، وقد ساعد العامل التكنولوجي من خلال خلق أنماط متقاربة من السلوك والتفكير"¹. فتلك خلاصة لما يمكن أن يحصله المثقف وما يمكن أن يصقل ثقافته من خلال الذات المجتمع والحاضر والماضي، ثم الاطلاع على الغير عبر الفضاء الحديث.

كما أنّ للمرحلة التاريخية وللواقع دوراً في تشكيل المنطلقات النظرية للمثقف؛ فالمثقف "له تكوينه الذاتي ونشأته الخاصة، وهو وليد مرحلة تاريخية محددة يعيش واقعا اجتماعيا وسياسيا معيناً، ويتأثر بموروث ثقافي لمجتمعه وأمته وعصره يتأثر بما يحدث في الواقع الخارجي، ويجتاز عديداً من التجارب يكتسب من خلالها كثيراً من الخبرات على مدار سنوات طويلة، فتتراكم في ذاكرته مؤثرة في تنامي وعيه"².

ومعنى هذا أنّ خلفيات المثقف مكتسبة تتراكم خلال سنوات من الواقع في جانبه الاجتماعي والسياسي، مع خلاصة التجارب. لكن قد لا تكون القنوات النظرية للمثقف خاضعة لعملية تجريب وامتحان؛ فكثيراً ما يقع في خيبة أمل بعد فشل قناعاته، لذلك "فإن التناقض بين المتوقع والمتحصل قد يؤدي إلى إزاحة أفراد عن

¹. محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، دط،

². حسين عيد، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، مجلة عالم الفكر، الكويت، يوليو، ع1، م26، 286.

رؤيتهم الحالية لما يجب أن يكون عليه العالم، ودفعهم إلى أنماط حياة أخرى¹. فالمثقف قد يعيش تحولاً في عالم متحوّل، لذلك تجده باحثاً عن التوازن بين معتقده المثالي ومجريات الواقع المضطرب، وربما هذا ما يصيب المثقف العربي.

ب- المثقف الكاتب بين أفكار الكتابة وأفكار الشخصية:

يعدّ الأدب حاضنة ثقافية بامتياز، يتمّ فيها استيعاب المتغيرات الفكرية وإنصاجها وخاصة الأيديولوجية، والتي تعدّ كما يراها سيمون مالياس وبول وايك: "مجموعة من المعتقدات الواعية واللاواعية التي يحملها فريق معيّن من الناس"²، فهي تحمل بعداً اجتماعياً معرفياً قادراً على النّشكّل والنّفاذ بوصفه سلطة كبرى في أي خطاب سواء أكان سياسياً أم أدبياً أم دينياً، وهو واقع بين الاختيار والقوة؛ أي الوعي واللاوعي.

ولو نضرب مثالا عن المثقف الكاتب في الرّواية الجزائرية بعد التّغيير الذي طرأ على المجتمع الجزائري عقب الاستقلال والظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية، لوجدنا أنّها كانت دافعا في تشكّل ثقافة جديدة، ودافعا للعملية الإبداعية؛ فزمن كتابة الروايات تميّز بالخطورة البالغة من الناحية السياسية التي أثرت أيما تأثير على النّاحية الاقتصادية وعلى الوضع الاجتماعي وكذا النّقّافي. وفي هذه المرحلة، اتسم نظام الحكم بالتّخلي التّدرجي عن النظام الاشتراكي والدخول المحتشم في نظام اقتصاد السوق الذي فتح مجالات عديدة للصراع حول سلطة القرار، فتصارعت تلك القوى وتناحرت معها الإيديولوجيات، فجاء الأدب خليطاً من الرّؤى التي تعبر عن مواقف مبدعيها منها.

ولم يجد المثقّفون طريقة أنسب لمعالجة تردي الأوضاع في المجتمع غير أعمالهم الأدبية؛ فقد حاولوا بها تغيير الواقع؛ باعتبار الأدب هو العنصر الأساس لزرع الأفكار. ولما كان لكلّ أديب طريقته الخاصة، كان

¹ - مايكل تمبسون: نظرية الثقافة، ص 61.

² - عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول، ع3، مج5، ج1: ص46.

الأديب المحترف هو من يعرض مادته بأسلوب مؤثر، مستعملاً الرموز والضمنية؛ فغالبا لا تكون واضحة صريحة، وإنما يتم اكتشافها عن طريق التأويل بين ثنايا مكونات العمل وعتباته في السرد إن شئنا.

فالروائي مثلا يدير الرواية، وينقل أفكاره إلى الشخصية المخترعة من خياله؛ لذلك يكون تصور الشخصية عنده "كمحصلة للتعاون المنتج بين النص والذات القارئة"¹؛ فهي الوسيلة التي تحرك الأحداث، ينشأ عن طريقها الحوار الذي يحمل الأفكار، وهذا حتما يقتضي "استعادة وتأسيس ثقافة جديدة ينشأ في ظلها جيل جديد يقرض تدريجيا الجيل القديم، جيل يبدأ بصنع العلاج بعد أن أفنينا دهورا في تشخيص الأمراض"². وهذا طبعا من أوثق معاني الالتزام ونفعية الرواية وكونها رسالة نبيلة في واقع متردي.

ولكن تختلف تلك المعالجة من أديب إلى آخر حسب رصيده الثقافي سواء كان محافظا أم علمانيا أم ماركسيا أم شيوعيا في توجهاته الفكرية والسياسية، ثم ينقلها بصورة مائعة لقارئه؛ فالمثقف يختلف عن الآخرين بمقدار وعيه ومعرفته وقدرته على التأثير؛ ويوظف أفكاره حسب ثقافته وإبداعه في تشكيل أحداث تهدف إلى ما يطمح إليه من خلال حكايته وخاصة شخصياته الروائية.

وتكون قناة هذه الأفكار الأولى هي اللغة؛ فهي وعاء الفكر، وعن طريقها نعرف ما يريده المؤلف. واللغة وسيلة الاتصال بين الروائي والمتلقي القارئ، فيعمل الروائي على تكييفها وتطويعها حسب رغبته وكيفما يريد، وذلك بجعلها تثير العواطف، وتحرك المشاعر لدى المتلقي خاصة التناقل بين محاور الشخصيات وأساليب السرد والوصف؛ فكل ما يريد الروائي البوح به، يصنعه حوارا على ألسنة الشخصيات، وبذلك يتلقف القارئ منه أفكاره انطلاقا.

¹ - فانشون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: ماكس احمامه، دار التكوين، ط1، 2012، ص33.

² - علي حاكم صالح: المجتمع الاجتماعي، تنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2011، ص15.

على هذا الأساس، قسّم جون بويون شخصية الراوي إلى ثلاثة نماذج، ثمّ تبني هذا التقسيم بقية النقاد من بعده في مختلف دراساتهم¹. وتأسس هذا النموذج الثلاثي على طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصيات، ذلك أنّ الراوي قد يعلن أكثر (<)، أو مثل (=) أو أقل (>) من شخصياته، مما يترتب عليه التّصنيف الآتي:

- الرؤية من الخلف La Vision Par Derriere:

وهي مرحلة الراوي العارف (Le Narrateur Omniscient) المطلع على الخبايا؛ حيث يتموقع خلف شخصياته، ويعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها، مخترقا جميع الحواجز التي تعترضها والمطبات التي قد تقع فيها، فيعطي تفسيرات وأبعاد لما يقع لها كدليل على إطلاعه المسبق، ويحوم حولها ويغوص في أعماقها ويستخرج مكنونها، ويكشف أمام القراء أوراقه السّرية ليضطلع بجذارة تحليل وتفسير مختلف تصرفاتها؛ "فهو لا ينقل لنا القصة بصيغة هو يقول أو هو يفعل، وإنما بصيغة هو يفكر في"².

- الرؤية من الخارج La Vision Par De Hors:

يكتفي الراوي في هذا النوع من الرؤى بسرد ما يراه وما يسمعه من شخصياته، فينقله بأمانة وموضوعية وحياد تام، حياد الحاكي الذي لا علم له بخلفيات وطبيعة أفعالهم وأقوالهم إلا ما صرحوا به، وهذا ما يثير مزيدا من التّليغز والتّليغيم في الرواية التي تبقى سائرة الغموض إلى حين أن تسجل الأحداث وقعها فيرونها في مواضعها بعد لحظات التّرقب والمفاجأة عند القارئ. كما أنّ بهذا الأسلوب يتهرّب الروائي من جزء كبير من الحرج في ما لا يجوز له أحيانا.

- الرؤية مع La Vision Avec:

يتساوى الراوي والشّخصية في المعرفة والتّفكير؛ حيث يعلم كل ما يحدث من قول أو فعل أو عارض في نفس اللحظة، وقد يكون الراوي نفسه تلك الشّخصية؛ أي لا ينفصل عنها، فيكون السرد بضمير "أنا"، وتكون

¹ - محمد أمنصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص84.

² . محمد أمنصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص85.

الأحداث والأقوال مسندة له دائما ليضعها وجها لوجه مع الشّخصية المكتملة بشكل نحسّ فيه بأن المتحدث والمتحدث عنه شخص واحد. وربما هذا أصدق الأنواع تصويرا رغم ما فيه من مخاطر البوح.

وهذا النوع الأخير كثيرا ما نجده عند أحلام مستغانمي؛ حيث تميّزت بهذه الرؤية حتى كأننا أمام روايات متحركة، وليس منقولة أو محكية. وتؤدي فيها استراتيجية الضمائر دورا هاما، ويتحوّل بطلها إلى بطل انقصامي الشّخصية يهوى لعبة الضمائر وتغايرها. وهي اللعبة التي يقول فيها ميشال بوتور أنّها "تتيح لنا أن نلقي الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية؛ أي أنّ نظهر علاقاتها مع كاتبها، وقارئها، والعالم الذي تظهر لنا في وسطه، وبصورة أفقية؛ أي أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها"¹.

يوظّف الرّوائي بهذه الاستراتيجية أفكاره عبر المتن الرّوائي، ويكون عن طريق التأويل أيضا، ولكن الشّخصية لا يجب أن تكون تابعة للرّوائي كليا حتى تصبح مقلّدة، ويكون أثرها في الرواية ضعيفا؛ ولذا يجب أن تكون مرآة عاكسة لأفكار راويها، وهي ما يسير الأحداث وينمي الحكمة.

وكان توظيف المثقف كشخصية روائية منذ بدايات الرواية العربية؛ أي منذ أن كانت تخطو خطواتها الأولى على شاكلة الرؤية مع من خلال الرّوائي والبطل، وهذا ما يؤكده عبد السلام الشاذلي بقوله: "صاحب ميلاد شخصية البطل الثوري في هذه الأثواب المهلهلة من أشكال الفن الرّوائي كما عرفها تاريخ أدبنا الحديث"². وهذا حتما هو أقل الجهد التخيلي في الرواية؛ أي أن يكتب كما يحكي عن نفسه.

وجابر عصفور إلى نفس القول: "ظهور البطل المثقف في الرواية العربية من حيث هو موضوع لها، كان نتيجة مترتبة على نشأة هذه الرواية في استجابتها إلى بحث الوعي المدني عن وسيط إبداعى يصوغ حضوره الواعد في المدينة وبالمدينة، وإنّ تحول هذا البطل إلى عنصر تكويني في الرواية أو الشخصية الأساسية بين

¹. محمد أمنصور: استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 85.

². عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882-1952)، دار الحداثة، بيروت، ط1، دت،

شخصياتها لازمة من لوازم النشأة التي سرعان ما تحولت إلى خاصية متأصلة، وسمة من سمات مبدعها الذي بحث في تمثيلاته أو نظائره قبل أن يبحث عن نقائضه أو أصداده. وكان ذلك منذ أن كتب رفاعة الطهطاوي رحلته السردية (تخليص الإبريز في وصف باريز) تعبيرا عن وعي متحول في علاقة الأنا بالآخر¹.

أكسب النّصّور السابق المثقف مسؤولية وعي كبيرة؛ حيث لاقت شخصيته في الرواية العربية اهتماما بالغا من الروائيين أنفسهم، ولا غرو في ذلك؛ إذ رسموا أنفسهم في صورة مثقفين ورقيين يتنامون على صفحات الرواية رغم أنّهم كانوا بأسماء مستعارة وبمرحلة الشّباب خاصّة، يقول محمد الباردي في هذا: "وما من شك أنّ الروائيين قصدوا اختيار أبطالهم في هذه المرحلة من حياتهم؛ أي مرحلة الشّباب والكهولة، وإن كانت هذه المرحلة مرحلة الحركية والنضج بالنسبة للإنسان، فهي أيضا مرحلة التّذبذب واتخاذ المواقف والتّأزم أيضا"². ولم يمنع ذلك أن يصوروا أنفسهم في أبطال من الطبقة المتوسطة أو حتى الفقيرة؛ ومثال ذلك سامي بطل رواية "أصابنا التي تحترق" ومؤلفها سهيل إدريس. وعموما "تكاد تتفق الكثير من المراجع حول الملامح والأبعاد العامة التي تكون شخصية الإنسان المثقف على اعتبار أنّه إنسان: علم ومعرفة وموقف حضاري عام؛ فالمتقفون هم الأشخاص الذين يمتلكون المعرفة وموهبة الحكم على المواقف المختلفة ... والصفة الغالبة على كل المثقفين هي استيعابهم لأدوات المعرفة واستخدامها في العمل الذهني"³.

والمثقف العربي في معترك الأدب والحياة، لابد أن يمرّ بحالات تشكيك قاسية، شاكا في ذاته وقدراته، وإن كانت هذه المرحلة ظرفية نتيجة الظروف المعيشية أو الأوضاع السياسية أو الوقائع الاجتماعية، لكن عليه أن يبحث عن التوازن بين ما يعرفه وما هو كائن على أرض الواقع حتى يحقّق مبدأ العقلانية رغم أنّه مفهوم نسبي، يقول مايكل تمبسون: "وبدلا من معارضة التوازن بين العقلانية واللاعقلانية، نشير إلى التعريفات

¹. جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، ص 56.

². محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت، ص 37.

³. عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية، ص 25.

الاجتماعية المتنافسة لما يعدّ عقلانياً؛ إذ لا يمكن تصنيف فعل بذاته على أنّه عقلائي يعتمد على الإطار الاجتماعي والمؤسسي¹. كما يسعى المثقف من توظيفه لهذه المنظومة الذهنية إلى التحرر من جميع الضغوط التي تمارس على الفرد والجماعة. يؤكد الباردي "بأنّ قضية الحرية هي القضية الأساسية بمفهومها الشامل سياسية أم ذاتية أم اجتماعية، وقد تعني المقاومة والتخلف"².

ومن الروايات العربية التي كان موضوعها المثقف بما له وظيفة واعية، نذكر رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، رواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، رواية "مليم الأكبر" لعادل كامل، رواية "أديب" لطه حسين، وغيرها. وكذلك في الروايات التأسيسية للأدب الجزائري ممثلة في رواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، ورواية "ريح الجنوب"، ورواية "بان الصبح" لعبد الحميد هذوقة، ورواية "اللاز" للطاهر وطار. وكلها روايات كتبت على ألسنة أبطال وشخصيات مثقفة تحمل وعياً جماعياً وذات مضطربة مع الأوضاع.

ومن أبرز قضايا المثقف التي عالجتها الرواية العربية كذلك؛ بل من أعقدها صدامه وصراعه المتواصل مع السلطة. وهو ما نجده في روايات عبد الرحمان منيف، ورواية "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول و"الزيني بركات" لجمال الغيطاني و"الخماسين" لغالب هلسا، و"تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، و"الكرنك" لنجيب محفوظ، وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

ولا تزال شخصية المثقف في الرواية جدلية تثير الشهية للتحليل وتستوقف النقاد، حتى وإن كانت تتسم بالعجز المزمّن حيال واقع مظلّم؛ فالمثقف من وجهة نظر السلطة هو الذي يعرف أكثر مما ينبغي، وهو المعوّل عليه حين يتأجج الصراع الداخلي والخارجي. كما يجعل الفساد المتفشّي في المجتمع من شخصية المثقف شخصية تكبح جماحه وتحاربه، وربّما تقدّم له علاجاً؛ لأنه المؤهل معرفياً لذلك. وإذا كان قاصراً أو مقصراً؛ فالمعرفة بحدّ ذاتها سلطة تقاوم سلطة مفروضة، لذلك شبّه أحد الدارسين المثقف العربي من خلال

¹. مايكل تمبسون: نظرية الثقافة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، تموز، ع223، ص61.

². محمد رجب الباردي، شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص149.

رواياتنا ب"بروميثيوس المكبل اليدين أمام هذه القضايا المتنوعة التي تعترض سبيله"¹، والتي تقوده إلى العجز فيميز شخصه؛ وقد يسجن أو ينفى أو يقتل أو يستسلم أو ينتحر نتيجة له.

ونتيجة لهذا "يصبح المثقف المندمج بالبورجوازية الصغيرة، أو المنفصل عن قضايا المجتمع ومشكلاته محظوظا ومقربا ومنعما عليه. أما المثقف الرافض للاندماج، وربما المثقف الذي ما يزال فطن الضمير وقريبا من المشكلات، فيقف حائرا بين سيف السلطان وخبزه، بين الوطن الذي صار مزرعة الحاكمين وبين النفي... بين الالتصاق بالمجتمع- مهما كانت التكاليف- وبين الالتصاق بالطبقة المسيطرة أي كانت المغريات"²، فالمثقف بين خيارين، وربما بعض المثقفين الرافضين الصامتين في آن واحد وجدوا خيارا ثالثا في الاغتراب، فيعيش بين هاجس المبدأ والانفصال الكلي عن وطنه.

يقول عبد الرحمن منيف في هذا الصدد: "لا أريد أن أضع قانونا يستنتج منه أنّ المثقف وباستمرار، وفي حالة اغتراب عن السلطة على مدى التاريخ، وهناك شواهد كثيرة تؤيد ذلك. لكن إجمالا، وخاصة في المرحلة التي نعيشها حاليا، وفي بلادنا على التحديد، فإن هناك نوعا من الانقطاع الكامل تقريبا بين الثقافة وبين السياسة اليومية التي تمارس، ونتيجة هذا الانقطاع، فإن الفجوة بين السياسة والثقافة تتسع ما لم تحصل مناقشة موسعة وعميقة من أوساط الحركات السياسية الطليعية لإعادة فهم الثقافة ودورها، وبالتالي دور المثقف كمكلا للسياسي، وليس عبارة عن صدى فقط يردد ما تريده المنظمة السياسية"³.

شكلت تلك الرؤية المخالفة للرؤية السياسية الجاهزة مؤشرات على رفض التعاطي مع هوية نمطية وخلفية فكرية معروفة قد أحكمت سلطتها وجبروتها لسنوات طويلة تشبه القيود التي عاشتها أوربا الغربية قبل التفكير، فتمخض عنها ولادة روائية حديثة، تجسدت في كتابات الطاهر وطار بداية في رواية الشمعة والدهاليز، وواسيني الأعرج في رواية سيدة المقام ورشيد بوجدر في رواية الجنازة ورواية تميمون. كما ظهرت

¹. محمد رجب الباردى: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، ص 166.

². محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص 13.

³. عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، دت، ص ص 191، 192.

أسماء لروائيين وروائيات أسست لنص العنف والأزمة زمن التّحولات والتّغيرات التي عاشتها البلاد، ومثالها روايتي أرخبيل الذباب ومراسيم وجنائز لبشير مفتي، ورواية متاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي، بالإضافة إلى الروايات التي نحن بصدد دراستها؛ ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي.

2- صور الأنا المثقف في روايات الروائية أحلام مستغانمي :

وظفت الكاتبة أحلام مستغانمي في رواياتها أفكارا وفق توجهاتها الواقعية، وكان ذلك في مرحلة بدأت فيها النصوص الروائية الجزائرية تأخذ لونا آخر مغايرا ورؤية صادمة لثورة العنف التي صنعها التيار الأصولي في الجزائر؛ حيث أظهرت أحلام في الإصدارات الجديدة من أعمالها تصورات جديدة لمحكيات الإرهاب وأخرى لقيم تخيلية مميزة تكشف عن ثورة العنف؛ فشكّلت بذلك قاسما مشتركا بين نصوص تلك الحقبة.

تعدّ مستغانمي من الأصوات الروائية الجديدة التي واكبت الأزمة وما بعدها؛ حيث وجهت الروائية خطاباتها المشفرة ضد السلطة، وركزت في مضامينها على إسقاط الشعارات السياسية الكاذبة، كما طرحت رؤية نقدية بعدم الشرعية الثورية والتاريخ المقدّس، ورفضت الأوهام المزيفة المألوفة. ومن ميزات كذلك، أن صورت في المقابل حقيقة تلك الشعارات التي تؤكد عدم جدوى العالم، وتؤكد مقولة أنّ "الحقيقة ليست مسطحة وليست خطأ مستقيما، والكتابة الكبيرة هي التي تدخل التعرجات وتتجاوز ما يمكن أن تشي به الحقيقة في تمظهراتها الخارجية فقط"¹. وهذا ديدنها وشعارها مع كلّ نموذج كتبتّه.

بداية من خلال القراءة السطحية الأولى، تضمّنت الروايات المدروسة عددا من المثقفين تباينت مظاهرهم وملاحمهم؛ يجمعهم موقف عام وموضوع واحد هو الوطن وقضاياه في عيون نخبة أبنائه، وسواء أكانوا من الغيورين عليه أم من المستغلين المنتهزين له. وقد قدمتهم الروايات عبر السادرة أحلام المضطلة في قضايا

¹. جابر عصفور، مواجهة الإرهاب، ص 52.

المجتمع الجزائري وحيثياته بخبرتها وثقافتها؛ فالنصوص الروائية المدروسة هي شهادة وصورة عن أوضاع الوطن مكتوبة بلسان مثقفها، وبلغة عربية وطنية.

أ- صورة المثقف اللائق:

يمثل خالد بن طوبال الشخصية المحورية والأساسية في رواية ذاكرة الجسد؛ فشخصيته هي المحرك الأبرز للأحداث والمتفاعل الدائم معها، وخالد بن هو طوبال شخصية ثورية عاصرت الثورة وشاركت فيها، بدأ حياته مناضلا في منذ السادسة عشرة من عمره، والتحق رسميا بصفوفها وهو في سنّ الخامس والعشرين سنة 1955 في شهر أيلول¹، وهذا رفقة قائده ومثله الأعلى سي الطاهر الذي كان يكلفه بالمهام الصعبة، ثمّ رقيه بعد عامين لرتبة ملازم، هذه الرتبة التي ساعدته على نسيان جراحه، ومنحته شفاء من ذاكرته وطفولته التي حرم منها مع والدته، ومن الاستقرار العائلي. خاصة أنّ الذاكرة هي أعقد ما يواجهه الشخصية المثقفة في الرواية العربية.

غير أنّ الثورة التي هرب إليها، قلبت حياته رأسا على عقب بإحدى المعارك "التي دارت على مشارف باتنة"². ومعلوم أنّ باتنة ولاية ثورية ترمز إلى الوطن الأول للثورة وجبال الأوراس. أصيب البطل خالد برصاصتين في ذراعه اليسرى، فكان لزاما نقله للعلاج إلى تونس الشقيقة ملاذ المجاهدين آنذاك، وقد كلف العلاج ثمنا غاليا وحلا عصيا استقر عند قرار طبي ببتير ذراعه، وهذا ما أدخل الأنا البطل في أزمة نفسية خانقة.

وبمساعدة من الطبيب اليوغسلافي "كابوتسكي" الذي أشرف على العملية ودون سابق تخطيط، انتقل خالد إلى هواية وفنّ الرسم، وهو يسترجع مقولة الطبيب: "إذا كنت تفضّل الرسم فارسم، الرسم أيضا قادر أن يصلحك مع الأشياء، ومع العالم الذي تغير في نظرك لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص33.

². الرواية، ص34.

واحدة¹. لقد كانت كلمات الطبيب وصفة علاجية لذات خالد الحائرة والحزينة على فقد الذراع والوطن تحت سطو الاستعمار في الرواية، لكنها في بعدها الرمزي خارج فضاء الرواية تعبيرا عن عجز البطل عن العودة إلى صفوف جبهة التحرير الوطني لعجزه وعدم قدرته، والاكتفاء بالرسم كملاذ للأنا من حزنها ويأسها؛ فالأنا خالد هي كل أنا جزائرية مثقفة تجد ذراعها مبتورة من التغيير، فتجنى إلى السرد رسما وفنا وقلمًا، وذلك أضعف الإيمان.

أصبح خالد رجلا من غير ذراع، وشهيدا في شطر منه فقط، فتولّد لديه كما هو مألوف مع كلّ إعاقة هاجس النقص والتذمر، واليأس الشديد. لكن سرعان ما عوضه بهواية الرسم؛ إذ بدأ هذه التجربة في تونس، ثمّ انتقل بعد الاستقلال إلى الجزائر أين عُيّن مسؤولا بدار للنشر والمطبوعات، فكثّف دراسته ومطالعاته للكتب. فأصالة خالد هذه جمعت فيه ثقافة واسعة موروثة، ثمّ صقلها اغترابه في تونس بتعلم العربية والتمكن فيها، وهذا ليتجاوز عقده كجزائري لا يتقن الفرنسية، ليصبح بعدها مزدوج الثقافة، يعيش بالكتب ومع الكتب، فتمازجت الأنا في شخصية خالد بين الألم الشخصي والألم الوطني والعربي، بين الثورة وبتر الذراع. وتمازجت ثقافته بين الجزائر وتونس والاشتغال بدور النشر.

في مقطع سردي واصل بعد مقتطفات من حياة خالد بين الثقافة والألم، تقودنا الروائية إلى وصف الحكم العسكري الديكتاتوري بعد الاستقلال: "لا أذكر من قال يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت"². هكذا شهد الوطن الانقلاب العسكري، وقد سمي آنذاك ب"التّصحيح الثوري"، هذا النظام الجديد الذي كان يحمل صبغة ديكتاتورية عسكرية تقضي بتصفية كلّ من يحمل وعيا رافضا أو مناهضا لها، تصفهم أحلام بالذين لم يبتعلوا ألسنتهم بعد: "آخرها حزيان

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 61.

². الرواية، ص 34.

1971 الذي قضيت بعضه في سجن للتحقيق والتأديب يستضاف فيه بعض الذين لم يبتلعوا ألسنتهم بعد¹، وهذا موقف رمزي مائع؛ فمن ابتلع لسانه، فقد كَفَّه عن السلطة، ومن لم يبتلعه، كان السجن مآله، وهذا ما تجلّى نصيا في المقولة. وقد أدى بالبطل ككلّ مثقف جزائري حينها أن يكتب متسائلا: «هل توقعت يوم كنت شابا بحماسة وعنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن يوم عجيب كهذا يجردني فيه جزائري من ثيابي... وحتى من ساعتى وأشياءى ليزج بي في زنزانة فردية هذه المرة زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة»². ذات الأنا متسائلة، ثوري يلقى في السجن لأجل تصحيح ثوري؟ ومبتور الذراع لأجل الوطن، يظلّ مبتور الانتماء إليه؟

تواصل أحلام سردها على لسان البطل لتصور منعرجا سرديا في الاغتراب والفرار، فنتيجة لتلك المعاملات والمضايقات، شدّ خالد الرحال إلى فرنسا، لا لشيء سوى مفراً من الاضطهاد السياسي والخذلان، وعدم تحمّل تسليم وخيانة الوطن الذي حرّره العمالقة والأبطال وآلاف المعطوبين، وقد أصبح جزأؤهم فيه سجنا "لا عنوان معروف لزنزانتة، لا اسم رسمي لسجنه، ولا تهمة واضحة... والذي أصبحت أقاد إليه فجرا معصوب العينين، محاطا بالمجهولين، يقوداني إلى وجهة مجهولة أيضا، شرف ليس في متناول حتى كبار المجرمين عندنا"³. فالشرف بدل أن يكون لهم في مرافقتهم إلى منصات التكريم، كان ذلا يلاحقهم بالاعتقاد إلى الزنزانة.

ويستمر البطل في تصوير مآسيه وخيباته التي عاشها يوم كان مضطهدا سياسيا، ومشرفا على دار نشر يراها وظيفة بيروقراطية تخدم النظام بشكل أو بآخر، وقد عرضت عليه مناصب سياسية في الدولة، لكنه لم يقبل بها في الوقت الذي تسابق آخرون الوصول إليها: "لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 283.

². الرواية، ص 284.

³. الرواية، ص 283.

التي عرضت علي، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها"¹. وهنا صراع الأنا المثقف على المبادئ أو التنازل عليها مقابل المناصب وخيانة الوطن.

وفي هذه الظروف القاسية، تعرّفت الأنا على شخصية زياد الخليل الشاعر الفلسطيني، والذي غير مجرى حياته، وكان الدافع الأول لهجرته نحو باريس: "ألا تدرين أنه كان سببا غير مباشر في مغادرته الجزائر"². هذا البطل الشاعر الذي ألهم ضميره وروح الثورة فيه بعد أن جرفه تيار التبعية للنظام، وتحول من مثقف إلى شرطي حقير يتجسس على الحروف والنقاط"³. يقول: "ماذا أفعل بهذا الرجل المكابر العنيد الذي يسكنني ويرفض أن يساوم على حرّيته، وبذلك الرجل الآخر الذي لابد أن يعيش ويتعلم الجلوس على المبادئ ويتأقلم مع كل كرسي كان، لابد أن أقتل أحدهم ليعيش الآخر، وقد اخترت"⁴.

فأي بطل ستقتله أحلام؟ الأنا المثقف الذي يتنازل عن مبادئه بدناءة المناصب ليعيش بين السلطة عاجزا عن رمي حجارة فلسطينية كقصيدة زياد الخليل الشاعر الفلسطيني رمز النضال والتشبث بقضيته؟ أم الأنا الذي يحذو موقف نضال فيكتب ما يريد ويرسم ما يشاء مهما كانت العواقب ومهما يواجهه في الاغتراب ومرارته؟

بعد اضطراب الأنا المثقف، اختار خالد أن يكون سيّد نفسه، فهو المثقف المتشبع بالقيم ومثال التبصر والوفاء: "لقد كانت القيم بالنسبة إلي شيئا لا يتجزأ، ولم يكن هناك في قاموسي من فرق بين الأخلاق السياسية وبقية الأخلاق"⁵. وإنّ وعيا كهذا أوثق من أن يُقاد بجهل، إنّه راسخ مشبّع بالقيم، فقد رفض الجلوس على الكراسي التي تشوّه ماضيه وشخصيته وهويته الثورية بعد أن كان يحلم عقب الثورة بمنصب لائق: "كنت

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 166.

². الرواية، ص 166.

³. الرواية، ص 168.

⁴. الرواية، ص 151.

⁵. الرواية، ص 102.

أحلم بمنصب في الظلّ يمكن أن أقوم فيه بشيء من التّغييرات دون أن أحدث كثيرا من الضجيج، ودون كثيرا من المتاعب"¹.

اختار البطل خالد خيار الرفض، ورفض التّعم وجرح الوطن ينزف، كيف لا وهو المجاهد الذي يحمل ذاكرة الثورة على جسده، ذاكرة من جسد، وآثار من جروح لم يكتب لها الشفاء، وقد كانت ذراعه المبتورة رمزا من رموز الوطن، الوطن الذي غادره إلى فرنسا سنة 1971، ومارس فيها فنّ الرّسم وإقامة المعارض: "تعيش في بلد يحترم موهبتك، ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك، ويرفضك أنت"²؛ فهذا المثقف هرب من وطن الذي لا يعترف بالثقافة والمثقفين إلى وطن يزيده ألما أنه هو من بتر ذراعه يوما؛ فأبي تصالح للأنا مع الذات في هذه الصورة.

ثمّ تعود الأنا لحضور زفاف البطلة، لتضطدم بوضع ما بعد الاستقلال، ولم يقدر الوطن فيه النهوض من جديد، ولا تجاوز ما كان عليه؛ واقع متأزم، لذلك وجب أن يبحث عن موضع الخلل. وبعد التمعن، أسعفته الفطنة أنّ ما يحدث اليوم يعود إلى خطأ فادح في بناء الوطن؛ حيث يقول عن ذلك: "كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب على حسن نية؛ فلقد بدأت التغيرات بالمصانع والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الفخمة، وترك الإنسان إلى الأخير"³.

وهذا ما آل إليه الوطن في ظلّ سياسة التّوجه الأحادي من خلال الحزب الواحد، وهو ما تعبّر عنه الأنا من خلال تتناصّ مع عبد الحميد بن باديس وهو ينشد العلى، ومنه تقول: "النشء الذي تغنيت به لم يعد يتربّ الصب منذ حجب الجالسون فوقنا الشمس أيضا، إنه يتعقب البواخر والطائرات، ولا يفكر سوى بالهرب أمام القنصليات الأجنبية، تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن، دار التاريخ وانقلبت الأدوار، وأصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على الفيزا إليها ولو لأيام... هو المحال من

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 167.

². الرواية، ص 170.

³. الرواية، ص 148.

الطلب"¹. إنّ استحضار الرّمز الجزائري العلامة عبد الحميد بن باديس هنا هو دلالة حيّة، ومشهد ثقافي بامتياز في الحفاظ على القيم ومحاربة العدو بالإصلاح والقلم؛ ليت كلّ أنا جزائرية كانت مثالا عن النشء الذي حلم به وتغنّى به يوما عبد الحميد رحمه الله. وقد ترتب على هذا الألم القاسي ألم ثقافي، "... يكفي أن تتأمل وجوه الناس اليوم وأن تسمع أحاديثهم، وأن تلقي نظرة على واجهات المكتبات لتفهم ذلك، أصبح البؤس الثقافي ظاهرة جماعية وعدوى قد تنتقل إليك وأنت تتصفح كتابا"².

وفي موضع آخر تعرّي الأنا الوضع الثقافي الذي آل إليه الوطن؛ فترى أنّ إقامة معرض للرسم مشروع عديم الجدوى طالما أن الفترة فترة تأزم، وتحتاج إلى ما هو أكبر من الرسم: "ماذا يمكن أن يقّدّم معرض للوحات الفنية من متعة وترفيه للمواطن الجزائري الذي يعيش على وشك الانفجار، بل الانتحار ولا وقت له للتأمل أو التذوق، والذي يفضل على ذلك مهرجانا لأغنية الرّاي"³. وهنا يفقد الأنا ملذات المتعة والفن حين يكون الوطن غارقا في محنه.

إن انطفاء تطلعات المواطن الجزائري وأحلامه وانعدام ثقافته، أدّت إلى انفجار أحداث غير مسبوقة؛ تمثلت في أحداث أكتوبر 1988 ضدّ الفساد السياسي. وحتى يتجنب الوطن كارثة قد تقع بين لحظة وأخرى، يجدر أن نصحّ تلك الأخطاء ولكن هيهات، تقول الأنا "عار أن نشترى الوطن ونبيعه حلما في السوق السوداء، هنالك إهانات أصعب على الشهداء من ألف عملية صعبة"⁴.

ومن هنا اضطر المثقف الحامل لفكرة الوطنية اللجوء للغربة للدفاع عن هذا الوطن من بعيد بفنّه الجميل. وظلت هذه الفكرة تكبر إلى أن تحولت إلى قومية عربية تهتز لآلام الوطن والأمة العربية جمعاء، وترسم غدا جميلا؛ فلا يرى خالد بن طوبال أنّ للزمن معنى إن لم يقترن بإنجازات وعطاء، وقد دفعته هذه البنية المعرفية

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 318.

². الرواية، ص 302.

³. الرواية، ص 180.

⁴. الرواية، ص 283.

إلى اختيار أن يكون مثقفاً لا منتمياً للسلطة؛ بل يكون معادياً لها، وربما مقاوماً ولو بكلمة، والذي دفعه لتقص هذا الدور، هو عجزه عن مزاولة سلوكه الثقافي ورغبته في التغيير.

دفع دور الأنا كمتقف فاعل بالسلطة إلى محاولة احتوائه من خلال تقمص منصب رئيس دار نشر، وهذا دأبهم مع كل مثقف من الإغراء، ورمزية دار النشر هنا، أن تكون على فوضه مدفع الكلمة لكن لا تصوبه نحو الوجهة الصائبة، لكن ظلّ خالد سائراً في رؤيته الثقافية التي تشغل حيزاً كبيراً من شخصيته في الرواية. ومن ثمّ برزت أزمة الثقافة، أو بالأحرى أزمة الوطن. ليجتمع وجع الماضي الوطن همومه ووجع الماضي البطل وكذلك الأنا، وتحمل سلطة المثقف كلّ ذلك معا "عندما تتسلل السياسة إلى عقل المثقف فتتخر فيه وتبعده عن رؤاه الفكرية التي يوظفها في خدمة المجتمع، ويصبح السياسي يوظفه لخدمة مشاريعه السياسية، وفرض سلطته على فكر المثقف، فيصبح دور المثقف اللجوء إلى الصمت والهروب ويبقى سجين الخوف من قمع السلطة، أو رهينة أطماعه"¹.

ربما تحتاج السلطة إلى مجتمع متوقع على ذاته تخضعه للتجارب كيفما تشاء، وتصبغ عليه حياة الجوع والفقر إبقاء لمخططاتها ومصالحها، ويبقى المثقف يلحظ من بعيد عاجزاً عن إبداء موقفه في تغيير الوضع؛ "فقد كنت ممثلاً كذلك بالمثل والقيم، ورغبة في تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم تغير فيه الهزات التاريخية شيئاً"². لقد أصبح المثقف يعيش بالمسلمات، ويعي أنّ وجوده لا يعني شيئاً سوى الكبت والإحباط.

وإذا كان المثقف في ذاكرة الجسد رسّاماً؛ فقد برزت شخصية المثقف الصحفي كذلك للواجهة في روايتي فوضى الحواس وعابر سرير؛ فالبطل صحفي يوقع مقالاته باسم مستعار كعادة الصحفيين في تلك الفترة، وقد اختارت له الروائية نفس اسم بطل ذاكرة الجسد خالد بن طوبال، صحفي ومصوّر، أصيبت يده اليسرى بشلل

¹. عائشة بنور: دراسات سيكولوجية، ص 95.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 167.

أثناء أداء واجبه المهني كمصور وصحفي لأحداث أكتوبر 1988 بعد المشادات العنيفة بين العسكر وآلاف الشبان الذين راحوا يكسرون في طريقهم كل شيء سخطا عن الدولة، لتخترق ذراعه رصاصة عسكري: "حدث هذا أثناء أحداث أكتوبر 1988، كنت وقتها أعمل مصورا صحفيا، فذهبت لألتقط صورة لتلك المظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق إنذار... أذكر أنني حاولت أن ألتقط صورة لعسكري وهو يقف على مبنى مقرّ الحزب، موجّها رشاشه نحو الشارع وخلفه علم الجزائر، عندما انطلق الرصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي اليسرى"¹.

كان هذا خلال التسعينات حين غرقت البلاد في دوامة العنف، فترة كثر فيها استهداف المثقفين وبالخصوص الصحفيين، وبرزت فيها مظاهر الخراب المادي والنفسي؛ حيث لم يعد للجزائري فيها أي مستقبل أو أمل إلا انتظار دوره في الموت: "كنت مع زميل عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، ومازالت مذهولة أمام موتها. لم يكن ثمة من خوف بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات...شاهرا أدوات قتله البدائية التي اختارها بنية معلنة للتكيل بضحاياه منذ أن صدرت فتوى تبشر المجاهدين بمزيد من الثواب إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدي من فؤوس وسواطير لقطع الرؤوس، وبقر البطون وتقطيع الرضع إربا"².

وهذه النصوص الروائية كذلك هي تصوير للواقع الجزائري خلال التسعينات من القرن الماضي، ذلك أنّ النص الأدبي يتولّد مرآة الأحداث ومنبر المجتمع: "من تموجات الفكرة المتأججة في لحظة ما من ذاكرة الكاتب وواقعه المتّخم بالأحداث، وهنا تتشكل إسقاطات الكاتب على تلك اللحظات والواقع المتّخم"³. وتمتّز فيه (الأدب) أحداث الواقع مع مواقف المبدع المشحونة لتخلق فوضى، ولن تكون سوى فوضى من الحواس عند أحلام؛ بل تتحوّل الحواس إلى وطن، لتكون فوضى الوطن.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص182.

². الرواية، ص ص29، 30.

³. سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب، الماهية والاتجاهات، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008، ص78.

ولعلّ الصحفي هو أول من ينتظر الموت في هذا الوطن، وبشتى الطرق وأفضعها: "الوطن... ذلك المعنى الجميل، المحيل على الأمان والاستقرار، ورغد العيش أصبح في بعض مراحل تاريخه واقعا مرا أليما وجحيما وقوده من عشقه من مخلصي أبنائه"¹. وتتشكّل علاقة توتر بين الصحفي كذات والوطن كوجود يحتويه، وهذا بإدخال أحلام الوطن والمتقف الصحفي في دوامة من الرعب والخوف، وجعل الموت مصيرا محتوما له. فصورة الصحفي لأنّه يناضل بقلمه، ويواجه الرصاص ليلتقط له صورة عن وطن يقتل أبنائه ويلقي حتفهم. وهذا معروف عن مهنة الصحفي يواجه ويناضل، والصورة هنا ليست مجرد صورة؛ بل هي الحقيقة والواقع. تسرد الأنا لنا كيف قُتل أحد رفاقها الصحفي عبد الحق والذي يناضل بالتصوير كما تتناضل أحلام بالسرد؛ فالسرد والكتابة نضال: "قتل مغلول اليدين برصاصة في الصدر إثر اختطافه من أمام مسكن والدته في سيدي مبروك بعد أن حضر سرا لتوديعها وهي ذاهبة للعمرة بعد أن قضى الأشهر الأخيرة في ابتكار ست وثلاثين طريقة لرتاء نفسه، وهي عدد أصدقائه ورفاقه في مهنة المتاعب والمصائب... والموت، الذين سبقوه إلى تلك النهاية"². وأي كانت الطريقة التي سيأتي منها القتل، فقد "استبقهم... وتحداهم بما يكفي لجعل موته حاملا الرقم 37 في قائمة الاغتيالات التي لا أحد يعلم أين تنتهي"³. وفي المقطوعة تجمع بين الرمزية والألم؛ فلا ميتا يرثى نفسه إلا في وطن يكون سبب موتك فيه إخلاصك له.

لقد أصبح القتل دستورا مباحا، وشاعت ظاهرة التمثيل بالجنث، مما أعاد ذكريات الاحتلال ومشاهد مرعبة إلى عهد لا علاقة للإسلام به كما يدعون: "وكانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجنث والتمثيل بها كي لا

¹ . حاج سراي: جدلية الوطن والمنفى في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب

الجزائري بين خطاب الأمة ووعي الكتابة، ص 229.

² أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 350.

³ . الرواية، ص 351.

ترتاح نفوس أصحابها ولا تدخل الجنة"¹. ويتعمق هذا التوتر، وتصل العلاقة بين الأنا والوطن إلى حدّ إهانة هذه الذات، ودفعها للسقوط في متهات كثيرة، فتلعن الأنا السلطة والوطن الذي استولى عليه المجرمون، ولم يعد فيه أملاً بتحقيق الأحلام.

وإنّ الصحفي مراد صديق الأنا منذ أيام مازافران يمثل نموذج الصحفي اللامنتمي الرافض والسّاخط على الأوضاع والسلطة: "مع مراد كانت لي ذكريات كثيرة، وما توقعت أن تجمعنا مصادفات الغربة في باريس لنتمرن معا على خوض تجربة الحرية بعد أن تقاسمنا معا أيام الرعب في ذلك السكن الأمني في مازافران، فبعد موجة اغتيالات الصحفيين التي قطعت حياة سبعين صحافيا آنذاك، خصّصت الدولة تحت تهديد الصحفيين فندقا في شاطئ سيدي فرج كمحمية تأوي ما بقي من سلالتهم المهذّدة بالانقراض"².

أنا الصحفي مراد عُرفت باتجاهه اليساري المعارض، وبتصريحاته النارية ضد المجرمين، وذلك من خلال دار النشر التي يديرها، وقد وجهت أسلحتها تجاه السلطة، راح يطلق رصاص رفضه ومعارضته نحو الجنرال الذي تمادى في طغيانه: "ذات مرة غير وجهة سلاحه، وراح يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال الذي كان يتقدّم مبتلعا كلّ شيء في طريقه، كان مراد يرفض أن يتحوّل الناس إلى متاريس بشرية يحتمي خلفها قطاع الأعناق من جهة، وقطاع الأرزاق من جهة أخرى، متراشقين بأرواح الأبرياء"³.

تحول بهذا قلمه إلى نقمة، وحيكّت حوله الكثير المكائد والتهم التي كانت كافية لحكم إعدامه حتى يكون عبرة لغيره من المثقفين، فتعرض مراد إلى محاولة اغتيال نجا منها، فترك البلد نحو أوروبا علّه يحظى بالأمن الذي افتقده في وطنه. وقد كشف هذا بعد إجرائه مقابلة صحفية مع قناة فرنسية، تعرضت أخته المعلمة للاغتيال، ورأى في ذلك رسالة واضحة له، لكن لم يسكته الخوف، ولم يتراجع عن قراراته؛ بل تدفقت حمم غضبه على صفحات الجرائد فاضحا ممارسات الجنرال الذي كان يسيطر على قسنطينة: "لم يمر أسبوع على

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 277.

². الرواية، ص ص 68، 69.

³. الرواية، ص 67.

أول مقابلة صحفية أجرتها معه مجلة فرنسية شهيرة حتى تمّ اغتيال أخته، وبرغم أنها كانت معلمة وأنّ كثيرا من المعلمات اغتلن، وجد مراد في الأمر رسالة واضحة. وبذل أن يسكته الخوف، تدفقت حمم غضبه على صفحات الجرائد فاضحا ممارسات (سي...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء والأعاصير في سماء قسنطينة¹.

تعيش الآن هنا في مناخ من الألم والضياع والقهر، والغضب والفشل والإحباط معا، تختلط كلها في وطن ليس كالأوطان، وطن يقتل أبناءه ويشردّهم، وطن يتيه فيه المثقف ويرتبك، وتذهب ثقافته شظايا وسط الخراب: "مراد الذي قاسمني غرفتي الأمنية بعض الوقت قبل أن يتحول من محمي من السلطة إلى طريدتها... يا راجل واش بيك ... يلعن بوها حياة. واش راك تخم؟ شوف أنا ما علاباليش بالدنيا... كان مراد يمثل نكبة الجزائري مع بحره، يرى بحرا لا يدري كيف يقيم معه علاقة سليمة، فيين البحر وبينه توجس وريبة وسوء فهم تاريخي"². وياليت حياة هنا تلك الفتاة والحب الذي يربطها، إنّ الحياة هنا حياة الوطن أكان على الآن محتوما أن يعيش مضطربا بين ما يكون به إنسانا وما يكون له وطنا.

تحاول الآن الاندماج والانتماء للسلطة لإخراج الوطن من أزمتة لحظة عودة محمد بوضياف وتوليّه الرئاسة: "أنا رجل كنت قبل مجيء بوضياف فارغا بلا أحلام، كل أحلامي كانت خلفي"³. وقد عين عضوا في المجلس الوطني الاستشاري الذي كان أغلب أعضائه من المثقفين والسياسيين الجزائريين المعروفين بنزاهتهم وغيورتهم الوطنية، وغير المحسوبين على أي طرف من النظام السابق. غير أنّ هذه المحاولات تنهار وتتبدد فجأة باغتيال الرئيس، فتضطر الآن الانسحاب، وتفقد القدرة والرغبة والأمل في كلّ شيء، وتجنح للعزلة والانسحاب.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 68.

². الرواية، ص 71.

³. الرواية، ص 268.

إلى جانب تلك المآسي، يعاني المثقف من غياب الديمقراطية والعدل، ويُقَابَل بالرفض والقمع وكبت الحرية، فتموت الحرية ويموت الإنسان: "فأي وطن هذا الذي يقتل أبناءه ليكتب عاره بدمائهم؟ هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بجنسه؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟ وكيف لا تقبل قطعة مهما كثر صغارها أن يبتعد أحدهم عنها، ولا ترتاح حتى ترضعهم وتجمعهم حولها، بينما يرمي الوطن أولاده إلى المنافى والشتات غير معني بأمرهم؟ وهل في طمر أوساخها تحت التراب، هي أكثر حياء من رجال يعرضون دون خجل، عري بطونهم المنتفخة بخميرة المال المنهوب؟"¹.

لقد كانت ردود الفعل عند الأنا المثقف الصحفي قوية تجاه محنة الوطن؛ فرغم مقاومته ومحاولته الانتماء ورغبته في التغيير، لكنه لم يستطع الصمود أمام مشهد الدماء؛ قُتل من قُتل، وانسحب من انسحب، وأصبح الوطن يعيش في محنة وحده بعد أن تخلص أبنائه عنه فرارا إلى أوطان أخرى في عز حاجته إليهم، فهل صحيح لم يقدم الوطن لهم سوى الإهانة والموت.

من خلال النماذج الروائية وشخصيات أبطالها خالد ومراد وعبد الحق، والذين يجتمعون على الوطنية، والتضحية بأجسادهم وأذرعتهم في سبيل الكلمة والحق، ويناضلون دون أن يخشوا مصيرا أقرب ما يكون موتا وتضحية، والذين يجتمعون كذلك في تمثيل أنواع الجهاد والمقاومة، جهاد الفداء بالجسد في الثورة، وجهاد الفداء بالرسم، وجهاد الفداء بالكتابة في دار النشر، وفداء الجهاد بالكلمة عند الصحفي، كلهم يشتركون في تمثيل الأنا المثقف الجزائري؛ ثوري يواجه واقعا مؤلما وألما مريرا، يواجه أزمة أشد خناقا من أزمت الوطن الاقتصادية؛ إنها أزمة وعي، أزمة فكر في وطن يحتاج إليهم رغم غربتهم، ينادونه ويهجرهم خونتته، ذاكرة من جسد الثورة، فوضى من حواس الانتماء، عابر سرير لا يتلذذ من سرير الحرية إلا لذّة الموت في سبيل الوطن.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص ص 49، 48.

ب- صورة المرأة المثقفة:

تظهر ملامح المرأة المثقفة في روايات أحلام مستغانمي في شخصية "حياة" أو "أحلام" ابنة الشهيد سي الطاهر، وهي كاتبة مشحونة بهموم الوطن ومحنته، امرأة ذات مسلك تحرري، ترى في الكتابة تحرراً من القيود، تعيش الكتابة معها كما تعيش الروح، "بل تعيش الحياة، على هامش الكتابة تحول الكلمات في النص إلى مظلة تحمي من المطر، والعاشق يوقف سيارته بين جملتين؛ إذ تأخذ الكتابة مأخذ الحياة، فتحمو الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقعي"¹؛ فالكتابة تطرق المثقفة "أبواب حريتها الداخلية، وترسم مدارات عالمها الباطني وأحاسيسها المتفجرة، وتمارس وهم التفوق والتمايز، ووهم تبديل وجه العالم من خلال الحرف. بعبارة أخرى، تكتب لتختبر قوة الكتابة ومنطقها إزاء الحياة"².

وقبل أن نخوض فيما كانت تمثله أحلام وحياة في الرواية، نتوقف مع سيميائية الشخصية، عند اسمها تحديدا الذي اختارته أحلام مستغانمي بدقة وفنية وإبداع؛ فحياة، فهي رمز الحياة لا غير، لكن كيف تعيش هذه الحياة دون أحلام في وطن يهدم الأحلام. وبرمزية أخرى تعود بنا أحلام إلى ما كتبناه في المدخل في الفارق بين الكاتب والشخصية والرؤية في الإبداع؛ فأحلام أرادت ألا تبقى بعيدة؛ بل تتوغل لترى برؤية من الدّاخل والرؤية مع؛ أي أن تكون أحلام البطلة وأن تكون أحلام الحياة، وذلك دون أن يشعر القارئ.

وفي قراءتنا لرواية "فوضى الحواس"، نستلهم الكتابة ومتعة التصوير؛ "فهي تحنو الكلمات حنو الأم وحدها، وتنحتها بأنامل أنثوية، ولذة مقرونة بلذة الولادة وعذابها... ما دامت القاصة تحتجب خلف عاقر تجدد حياتها بتوليد الكلمات، وبما يتناسل من قلمها كائنات حبرية تتدرج على القرطاس، وتسرد بالكلمات ما حرمت منه في الحياة من قدرات وأفعال، وتجعل من التركيب السريدي بديلا عن قول تعجز عن قوله أنثى،

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص35.

². أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، ص35.

فتقرأ العالم بعينيه وحواسها وجسدها وذاكرتها، وتحاول أن تستحوذ على عالم الرجل بالتخييل، وسلطانها على الكلام واللغة، ما بقيت مملوكة في الواقع لعالم الرجولة التي تأمر، وتقرر وتطالب، وتحمي وتدفع¹.

فالأنثى هنا تحاول أن تبني عالمها الخاص داخل الكتابة كتعويض عن الحرمان؛ حرمان أمومة، حرمان من رجل أحبته؛ إذ يبدي الزوج في الرواية انزعاجه من جلوس البطلة ساعات أمام طاولة الكتابة بدل تخصيصها هذا الوقت لطفل لا يأتي؛ فهي ترى في مخاض الكتابة أمومة بدلا عن حب ضائع، أمومة مزيفة، وانحراف عن دور الأمومة الحقيقية التي أرستها الطبيعة، وأقرها المجتمع ومجدها، وعدّها أولوية من أولويات الأنوثة، وحيال عقم البطلة وحرمانها من الإنجاب والخصوبة البيولوجية، لذا فهي تحبل بذلك الرجل الورقي الذي يجعلها تكتشف حواسها، ويكبر داخلها كل يوم، تطارده داخلها، تمارس لعبتها عليه بدلا من ممارسة الأمومة.

ولا تكنفي عند هذا الحد؛ بل تخرج هذا البطل الورقي الأسطورة، لتستهيه وتحاول هزيمه "ولكني لا أستسلم بل أطارده بإصرار:

_ أعطني أي اسم شئت، أريد اسما أناديك به.

... اسمي خالد بن طوبال. أردد مذهولة:

خالد بن طوبال؟ ولكن...

يقاطعني: أدري إنّه اسم بطل في روايتك... ولكنه أيضا اسمي... رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان أنا، ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوّهت الحرب ذراعه اليسرى².

تختزل هنا أحلام كلّ شيء في مقطع سردي واحد؛ بطل روائي، شخصية يعرفها البطل حقيقة وتعرفها أحلام، جسد لشهوة من غير ذراع؛ أمومة ورقية من زوج أسطوري وابن لم يولد بعد، هنا تخترق الأنثى بالكتابة

¹. أحمد زين الدين: فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، ص 35.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 266.

"فضاء العداء والكراهية، والحق، وشوارع الغضب الجزائري، أزقة الموت المباغت، والمفخخ، وزمن السجون والاعتقالات والتجاوزات وغياب الشّهداء والشّهود وانحراف الثّوار القدامى وانتشار المتطرفين"¹.

تقيم الكاتبة علاقة جدلية في حيّزها الورقي بين بطلتها والرجل ذي المعطف؛ حيث يخرج مطلا للبعث ليربط بين الذاكرة لاسم كان على علاقة بالبطلة، متجاوزا كل الصفحات في حياتها، إنّ الكتابة هنا هي تعويض عن أنوثة مهدورة استعادتها خيالها "حتما ليس هذا صحيحا، ليس فقط لأنّ الكتابة هي الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك"². وهنا تنتقل الرّوائية بالقارئ انسيابيا من داخلها وذاتها وعلاقتها بالسرد والكتابة؛ إلى جريمة الكتابة بالنسبة للوطن؛ فقد تكون سببا لموتك، فالأنا بأنوثتها المبدعة تحاول فهم الآخر واستيعابه، استيعاب الأخ المقرب من الأصوليين رغم كراهيته لهم، استيعاب أبوة أبيها الذي فقدته في طفولتها فترسم صورة الرجل الورقي على إيقاع الوطن.

أما المرأة المثقفة في رواية "الأسود يليق بك"؛ فهي هالة الوافي، الفتاة الجزائرية الأوراسية التي تمتهن التعليم وتمارس الغناء كهواية، فتاة يملؤها التّحدي، تتميز بالجرأة والشّجاعة وقوة الحضور، امرأة قادمة من جبال الأوراس، مليئة بالكبرياء والكرامة، هذه الصفات من شأنها أن تلخص تاريخ حياتها، وتقرّر منحها بعد ذلك، وقد دخلت عالم الفن والموسيقى متحدية الموت والإرهابيين الذين لم تكتثر بتهديداتهم، شاركت بالغناء في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال والدها من طرف الإرهاب، وشاركت بأغنية الأحب إلى قلبه؛ لأنها إذا واجهتهم بالدموع، تكون قد خسرت معركتها أمامهم، وأعلنت هزيمتها وضعفها، لذلك أبدت من الجرأة والتّحدي ما يعجز عليه الرجال في تلك المواقف.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 35.

². الرواية، ص 36.

ورمزية هالة في هذه المقطوعة السردية لا تبتعد كثيرا عن خالد ومراد؛ غير أنها تمثل أنا المرأة الجزائرية المثقفة، والتي صقل التعليم ثقافتها، وأمرح الغناء كهواية نفسها لدرجة اللامبالاة الساخرة؛ تتبع من منبع الثورة من جبال الأوراس، بدل أن تعيش بين رسالة التعليم النبيلة ومرح الغناء، ترتدي الأسود في الوطن ويليق بها، سوادا من الحزن والألم والإرهاب وهم يحتفلون بموت أبيها الوطن، فتتقن دور اللامبالاة وتغني معهم رغم حبها له، فالأسود يليق بك يا هالة أنت أيضا.

غادرت الأنا الوطن بإصرار من والدتها نحو سوريا هربا من الإرهابيين ومن أقاربها المتشددين الذين يرون في تخليها عن التعليم ودخول مجال الغناء خروجا عن التقاليد والأعراف والدين، ومساسا كذلك بالشرف "في نوبة من نوبات العفة، تمّ إلقاء القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شابا وصبية معظمهم من الجامعيين، وأودعوا السجن، فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زما من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا"¹؛ فقد عانت الجزائر مما يسمى العشرية السوداء أو عشرية الدم سنوات الإرهاب الدامية، وحلّ بالناس فيها من الغبن والأسى والظلم وهول القتل والتشرد.

فوجع الوطن وجراحه لا تغيب عن الأنا، يراودها سؤال، "هل الأهم إنقاذ الوطن أم تطبيق العدالة؟ فبعد واجب التذكر صار مطلوبا النسيان، لأن القاتل جزائري وليس فرنسيا... لكن أمها ليست جاهزة للغفران... فهي لم تغفر لمن أخذوا منها ابنها وزوجها قبل عامين، رفضت قبول الدية التي قدمتها الدولة لأهالي ضحايا

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 120.

الإرهاب، كيف تقبل دية عن جرائم هي بحسب قانون العفو والوئام المدني لم تحدث، ويسقط عن مرتكبيها حقّ الملاحقة مهما كانت فظاعتها، فأكثر من جنون الإجرام، يطالك الوطن الآن بجنون الغفران"¹.

ف"هالة" صاحبة قضية تحركها مآسي المحنة الوطنية، تنازل القتلة والمجتمع والأعراف التي لا تفرق بين المجرم والضحية بالغناء، ترى في ارتداء اللون الأسود محرماً لها بعد أن فقدت أعزّ محارمها؛ أباه وأخاه، فهل تغفر بعد العفو عن الإرهابيين؟ وهل تواصل الغناء والإخلاص في مسيرة التعليم؟

والخلاصة أنّ المرأة المثقفة في روايات أحلام مستغانمي هي امرأة يسكنها الوطن، رافضة وساخطة على أوضاعه، هي الأم التي لم تنجب بعد، الابنة التي فقدت أباه، والأخت التي فجعت في أخيها. ورغم ذلك؛ فهي مثال للصمود والكبرياء وتحدي الظروف وتجاوز الألم بلواء التغيير والثورة.

ثانياً - صورة الأنا الوطني (الذاكرة والوعي التاريخي):

تعدّ حرب التحرير الجزائرية "معلماً بارزاً في تاريخ الحركة الوطنية، بل تشكل أكبر منعرج في تاريخ الجزائر"²، لذلك صنعت مع الظروف الخاصة بعد الاستقلال تراثاً يؤثّر به الأدباء أعمالهم، ويستوحون منه معاني كثيرة لكتاباتهم؛ الوفاء، التضحية، الجهاد، الصبر، العزيمة، فيستحضر الكاتب الحرب بوصفها صراعاً بين الكتلة الوطنية والكتلة الاستعمارية. وربما كانت فترة الاستقلال أدعى لما فيها من هدوء نسبي، ومن الميل نحو كتابة الفن القصصي، لكن صورة الحرب/الثورة ظلّت تلاحق الكتاب، سواء من جانب تمجيد الوطن بمآثره أو تمجيده مواساة للمآسي.

وكانت ثورة التحرير النقطة الهامة وبداية التّحول في حياة هذا الشعب؛ حيث خرج بفضلها من نفق الاحتلال بغنيمة التحرر وباتجاهات مفصلية نحو الوعي لتجاوز المعاناة النفسية والاجتماعية. كما جعلت

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يلبق بك، ص 155.

². مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية " بحث في الرواية المكتوبة بالعربية"، منشورات دار الأديب، وهران،

الجزائر، ط1، دت، ص 65.

الشَّعب يهب دفعة واحدة في تقديم ما يملك وما يعزّ على النفس من أموال وأرواح في سبيل الوطن، فكانوا أبطالاً ورموزاً استمد منهم الروائيون شخصياتهم الثورية.

ينقل الروائي مشاهد الثورة من الحاضر إلى الماضي، وذلك لأجل فهم الحاضر؛ فالكاتب لا يرمي من وراء ذلك تأريخاً للآباء؛ بل "يرهن الواقع الاجتماعي، يكتب نصاً، وينتج عالماً نصياً له استقلاله وهويته"¹. وهذه قضية نقدية كثيراً ما تثار، لماذا يحضر التاريخ؟ وكيف يحضر؟ يرى جورج لوكاتش أنّ «تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلاته بالحاضر، إلا أنّ هذه العلاقة التاريخية في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا لا تكمن في الخضوع إلى الوقائع الراهنة؛ بل في جعلنا نعيش التاريخ مجدداً باعتباره ما قبل التاريخ الحاضر، وكذلك في إضفاء شعرية على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التي جعلت من خلال مسار طويل حياتنا مرهونة على ما هي عليه"².

ينطلق الروائي من الماضي إذن لجعله مادة روائية من خلال قيم محدّدة تكشف لنا وقائع وأحداث ماضية، هذا بالإضافة لاستحضار شخصيات حقيقية قد تكون مغمورة بالكامل أو لم يعطها المبدعون والكتاب حقّها من العناية، فيعرفها بطريقة مغرية جداً تعيد تأسيس الوعي من خلال ماضيها، وتمنح استشراف المستقبل وما يجب أن تكون عليه الأجيال القادمة، بالإضافة إلى بعث أمجاد الماضي وإحيائه، "وهذا منطلق يبدأ من الماضي ليرفد الحاضر ومنطلق يسمو على الأول في هدفه، فيزيد الصلة بين الماضي والحاضر وثوقاً"³.

جعلت الأزمات التي تتالت على الجزائر الأنا تعيش خيبة كبيرة، ثمّ تقاوم هذا الإحساس بعد الانقسامات الداخليّة، ليتحوّل تفكير الأدباء بجديّة نحو اللهفة للماضي والتّسلي بأبطاله، لذلك وجدنا أبطالاً وحوادث تاريخية في روايات استعادت بها الأنا الأمل في الاستمرار والانتماء للوطن، والذات الجزائرية والهوية.

¹. عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، دط، ص 176.

². جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 114.

³. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص 134، 135.

وأحلام مستغانمي كغيرها من كتاب الجزائر واكبت تلك الظروف والتغيرات التي عرفها الوطن، استثمرت التاريخ في سردها بكثافة. ففي "ذاكرة الجسد"، بدت الأنا الساردة ثائرة على الأوضاع السياسية للمجتمع، وذلك في أربع مراحل هي:

– مرحلة الثورة ضد المستعمر الأجنبي "الفرنسي"

– مرحلة ما بعد الثورة.

– مرحلة ضياع المبادئ التي قامت عليها الثورة.

– مرحلة الثورة في الداخل خلال العشرية السوداء وما تبعها من مجازر بحق الشعب.

لقد كان عنصر التاريخ مفجراً لوعي الأنا؛ حيث يروي خالد بن طوبال بطل الرواية لقاءه بسي الطاهر في سجن الكدية في 8 ماي 1945 وهو لم يبلغ سن السادسة عشر من عمره: "كان موعدي النضالي الأول مع سي الطاهر، كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة، وبدهشة اللقاء الأول، بعنفوانه... وبخوفه، وكان سي الطاهر الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر، يدري أنه المسئول عن وجودي يومها هناك، وربما كان يشفق سرا على سنوات الست عشرة على طفولتي المبتورة، وعلى "أما" التي يعرفها جيدا، ويعرف ما يمكن أن تفعله بها تجربة اعتقال الأول ولكنه كان يخفي عني شفقتة تلك، مرددا لمن يريد سماعه: لقد خلقت السجون للرجال"¹. فسي الطاهر مثال التاريخ والمجد، والبطل رمز المستقبل والجيل، خاصة أنه في بداية شبابه بعمر السادسة عشر في محنة السجن.

فالثورة بالنسبة للأنا صنعت الرجال، غيرت الأوضاع والمصائر؛ حيث يقول خالد: "بدأت وقتها فقط أتحول على يد الثورة إلى رجل"². ويقول في موضع آخر: "كان في مصادفة وجودي مع سي الطاهر في

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 28.

². الرواية، ص 32.

الزنزانة نفسها شيء أسطوري بحدّ ذاته، وتجربة نضالية، ظلت تلاحقني لسنوات بكل تفاصيلها، وربما كان لها بعد ذلك أثر في تغيير قدرتي؛ فهناك رجال عندما نلتقي بهم تكون قد التقيت بقدرك"¹.

كما تحتفظ الأنا بذاكرتها الثورية رغم ما تعيشه في حاضرها من ألم وقسوة. ومن خلال تلك الذاكرة، اتضح الصراع بين المجتمع والمستعمر، "وقد كان سجن الكديا وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر تظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة، ممثلاً في دفعة أولى من آلاف الشهداء سقطوا في تظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنازين"². وهنا تيمة نقدية نلاحظها في روايات أحلام حين تستدعي التاريخ الثوري كرمز 08 ماي 1945، ثم تتطلق في نسج دلالات كثيرة له في صياغة شعور الأنا نحوه.

وفي الرواية، أدى لقاء خالد بن طوبال بالآخر المستعمر واصطدامه به نكسة في حياته، وسبباً في إحساسه المتأزم حين فقد ذراعه في أحد المعارك الثورية: "وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يوماً كل شيء... فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة، وأنا أجد نفسي ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج، ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى لاستحالة استئصال الرصاصتين"³. تخرج الأنا البطل من المعركة بمأساة غيرت مجرى الأحداث في حياتها.

كما تسترجع الأنا عبر فصول الرواية وقائع بارزة تسدّ من خلالها ثغوب الذاكرة، هذه الوقائع التي تؤثّر بها ذاكرتها في زمن اندثرت فيه القيم الوطنية، واستُغل فيه التاريخ والثورة أبشع استغلال، وما انجر عنه من ضياع لمفهوم الثورة عند جيل المحتمين بها أمثال سي الشريف "... إنه على خلاف مع عمه؛ فهو يعتقد أنه

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 30.

². الرواية، ص ص 28، 29.

³. الرواية، ص 32.

استفاد كثيرا من اسم سي الطاهر، وأنه قلما اهتم بمصير زوجة أخيه وأولاده، وهذا العرس لا أهداف له غير أسباب وصولية ومطامع سياسية محضة...فهو ضد اختيار عمه لهذا العريس السيئ الصيت سياسيا وأخلاقيا"¹.

ثم تعرض الأنا من خلال وعيها بتاريخها تاريخ الثورة الجزائرية وما نتج عنها من استقلال، فتصف بذلك أحلام مرحلة ما بعد الثورة، وهي المرحلة التي استفادت منها الطبقة السياسية الجديدة أكثر، والتي اتخذت من تاريخ الثورة والثوار درعا في إشاعة الفساد السياسي، والذي تسبب بعدها في مجازر كثيرة ضد الشعب؛ فتحول سلاح الثورة من الخارج ضد المستعمر إلى الداخل ضد المواطن. وتحولت مجازر الثامن ماي إلى مجازر الإرهاب. وسادت الفوضى من جديد "واكتشفت أنني فقدت علاقتي بالزمن أن غدا سيكون أول نوفمبر... فهل يمكنني ألا أختار تاريخا كهذا لأبدأ الكتاب؟ غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مرّ على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء"².

ويتراوح البطل بين الماضي والحاضر، الماضي الذي فيه أمجاده، أمجاد الثورة في مواجهة المستعمر مع سي الطاهر وأقرانه من المجاهدين، وبين فوضى الحاضر الذي لا نعرف فيه من القاتل ومن الضحية، فبين رصاصة أول نوفمبر ورصاصة أول أكتوبر 1988، تناقض الحاضر مع الماضي، وتغيرت الأهداف، وتغير الوطن، "ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا. لن يكون هناك استعراض عسكري ولا استقبالات، ولا تبادل تهاني رسمية. سيكتفون بتبادل التهم ... وتكتفي بزيارة المقابر، غدا لن أزور ذلك القبر... لا أريد أن أتقاسم حزني مع الوطن"³.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 328.

². الرواية، ص ص 22، 23.

². الرواية، ص 56.

فالأنّا تستند إلى وعي تاريخي مكثف، يستجلي الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنه؛ فهي تعود بنا إلى الثورة وكأنّها تعقد مقارنة بين ما كان وما آل إليه الوضع من انهيار الحكم في جزائر العدالة؛ فالأنّا في وعيها الكثيف تشدّ الماضي إلى الحاضر "لتجعل من هذا الحاضر الموتى والمتحرك مقياساً للأزمة كلّها؛ فهي تكشف صفحات الاستبداد، وتنفض إلى زمن القمع الجوهري الذي يظلّ ثابتاً حتى وإن تشكّل في نماذج شتى"¹.

يعاني البطل مع الأحداث شبهاً من الدّكرة، والعبارة التي جاءت على لسانه "نحن لا نشفى من ذاكرتنا" تبين مدى الألم والمعاناة التي يعيشها، والسبب ذاكرته المختنقة بالماضي التاريخي بشخصياته وأحداثه، وما خلفه من ذكريات أليمة وتعيّسة خاصة في طفولته؛ حيث فقد أمه في سنّ مبكرة، ثمّ بترت ذراعه، ضحى هو ورافق دربه من أجل وطنه، ليصبح بعد الاستقلال في يدّ اللصوص والخونة. فالأنّا ثورية عاشت الثورة، وآمنت بها، وحاربت من أجلها، ونفيت من بلادها بسبب مبادئها الثورية، لتعيش أزمة نفسية في الغربة جسدها في لوحات رسم عاشقا للأرض.

جعلت كل هذه الأسباب من ذاكرة الأنّا ذاكرة مثقلة بالألم والوجع، ليطمأهى بذلك معنى الذاكرة مع مفهوم المرض. ولعل السبيل للشفاء من هذا المرض وتجاوزه والتخلص من هذه الذاكرة التي أرقته، وسببت وجعا وجدانياً، خاصّة أنّها "تحيله على إنسان كابوسه النقص"² هو الكتابة، لذلك قرّر خالد أن يكتب "لكي يتجاوز جروح الذاكرة التي لا تتدمل، يحاول تجاوز ذلك بمشروع كتابة رواية، كان محركها رغبة عارمة وجنونية في تجاوز الذاكرة إلى النسيان، نسيان الماضي، ونسيان أحلام، فتكون الذاكرة حافزاً من حوافز الإرسال التي تدعم رغبة خالد في الكتابة التي تطفئ الذاكرة وتقتل الآخر"³.

¹ إبراهيم عباس: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتب، الجزائر، ط1، 2005، ص75.

² أمّنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثل إلى المختلف، الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، دط، ص 158.

³ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص159.

فكلما اشتعلت الذاكرة، ظهرت معها رغبة عارمة في الكتابة "... ولحظتها فقط، شعرت بأنني قادر على الكتابة عنك، فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات دون أن أطفئ حرائقها مرةً فوق صفحة. هل الورق مطفأة للذاكرة؟ نترك فوقه كل رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة... من منا يطفئ الآخر أو يشعله"¹. وبهذا تكون الكتابة هي وسيلة العبور التي اختارها البطل للوصول إلى نسيان ما تحمله ذاكرته من ماضٍ أليم، فكلّ شيء يحيط به، يذكره بقسنطينة، الجسور، وحتى ذراعه المبتورة.

وفي معرض الحديث عن الثورة، يأتي الحديث عن مرحلة ما بعد الاستقلال ودخول الجزائر عهداً جديداً؛ فخالد بن طوبال ثوري شارك في ثورة التحرير وبترت ذراعه اليسرى أثناء الثورة، ولكن بعد الاستقلال وبعد تغيير أوضاع الوطن، أصبحت ثورته مستحيلة في الجزائر المستقلة، ولم يعد يرى بلاده كما حلم بها دائماً؛ إذ لم تعدّ الجزائر تتسع لمثله من أصحاب المبادئ الثورية الذين تتبدل مواقفهم بعد الاستقلال، فكان عليه إما أن يتنازل عنها ليعمل الطبقة الحاكمة كقريب على المصنّفات الأدبية والفنية أو أن يترك الوطن، فاختار ترك الوطن نحو فرنسا. وبتر ذراع البطل استشهاد جزئي، واختياره المنفى اختيار للموت. من هنا يبدو الوطن جذراً يصعب أن نقطع صلتنا به مهما كنا قادرين على العيش دونه.

فالأنّا هاربة من جحيم واقع، ولجنة مستجيرة بزمان أصيل، بات ذكرى للاحتفال والتّغني فقط، فنتغنى بأزمة وتلعن أزمة؛ حيث نجد البطل خالد يخاطب نفسه ويقارن وضعه في مفترق الأزمنة الجميلة والموحشة، فيقول متذكراً زمن القداسة: "في السنوات الأولى للاستقلال... وقتها كان للمحارب هيئته ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة... كنت تحمل ذاكرتك على جسدك ولم يكن ذلك يتطلب تفسير، اليوم

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 8، 9.

بعد ربع قرن، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماض له¹.

إن رواية "ذاكرة الجسد" في مجملها عبارة عن صرخة ضدّ من يعتدي على الوطن/الجزائر سواء أكان مستعمرا أم سارقا، أم مستفيدا من إرث الثورة أم قاتلا في أحداث دموية يستهدف فيها الشعب. وعبرت الأنا في المراحل الزمنية الأربع عن روحها المتمردة ذات الطابع الوطني، المتفانية عشقا في أرض الجزائر، لذلك بدت ذاتا عاشقة ترتدي رداء الثورة ضدّ صنوف الوجود الجزائري عبر مراحل التاريخ المتعاقبة، ابتداء من الثورة ضد المستعمر الفرنسي التي كان سي الطاهر من قادتها عام 1945 واستمرت حوالي عشرين عاما وانتهت بتحرير الجزائر، مروراً بمرحلة ما بعد الثورة واعتلاء كثير من الانتهازيين المناصب واستفادتهم منها ماديا واجتماعيا: "ووحدهم الذين ينوبون عنهم، يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم الشرفية، وما ملئوا به جيوبهم على عجل من حسابات سرية"².

ويمثّل هذه الفئة سي مصطفى؛ فقد "كان يوما بشهامته وأخلاق نضالية عالية، كنت في الماضي أكنّ له احتراما وودا كبيرين، ثمّ تلاشى تدريجيا رصيده عندي... كلّما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة وأكثر من عملة، مثله مثل من سبقه إلى تلك المناصب الحلوب التي تناوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة"³.

ثمّ وصلت الثورة في مراحلها الزمنية المتأخرة إلى مجرد أقنعة يرتديها من لم يشارك فيها إلا بالاسم فقط، لتتحول إلى وسيلة لجمع المال والانفراد بالسلطة، بذلك شعرت الأنا الثورية التي شاركت في الثورة مع سي الطاهر عام 1955 وفقدت ذراعها بشيء من التّجاهل لرجال الثورة الحقيقيين عندما شاهدت اعتلاء من لم

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 65.

². الرواية، ص 70.

³. الرواية، ص 123.

يشارك فيها بحق شرف المنصب، وبالتالي عاشت غربة اختيارية في "باريس" ظلت تعيد من خلالها اكتشاف ذاتها المتمردة بطرق متنوّعة، لعل أبرزها استخدام الرسم للتغني بالوطن/ الحبيبة.

لقد تجاهل الوطن تلك الأنا، وتجاهل موهبتها، فهامت خارجة باحثة عن يقدرها، مليئة بالشعور بالقهر والخيبة الذاتية، "وها أنا اليوم، في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخر... ولكن بربع قرن إضافي، كان لي فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية... وقليل من الانتصارات الاستثنائية. وها أنا اليوم ... نبي صغير نزل عليه الوحي ذات خريف...وها أنا نبي خارج وطنه كالعادة... وكيف لا ولا كرامة لنبي في وطنه؟"¹.

وقد خلق تلك الخيبة عزلة وانكفاء على الذات، وهي حسب مصطفى حجازي من الوسائل التي يتّخذها الإنسان المقهور للدفاع؛ فهي آلية دفاعية "تسير في اتجاه التوقع والانسحاب بدل مواجهة التحديات... يحد الإنسان المقهور من طموحاته إذا، وذلك بأن يتقبل مصيره أو يحاول إيهام ذاته بتقبل هذا المصير"².

وتزيد ثورة الذات مع اندلاع فوضى البلاد، كان فيها بعض من الشعب ضدّ بعض آخر، إنّها ثورة خالية من الهدف والعدو، ثورة تسفك فيها دماء بريئة لا ذنب لها، وأداة احتلال بعد أن كانت أداة تحرير، ووسيلة لقتل وسفك الأبرياء "على يد الفرنسيين مات سي الطاهر... وعلى يد الإسرائيليين مات زياد... وها هو حسان يموت على يدّ الجزائريين اليوم؛ فهل هناك درجات في الاستشهاد؟ وماذا لو كان الوطن هو القاتل والشّهيد معا؟... كم من مدينة عربية أصبح سكانها شهداء... قبل أن يصبحوا مواطنين... وما اسم الموت عندما يكون بخنجر عربي"³. تقارن أحلام مشاهد الإرهاب بالاحتلال الفرنسي والإسرائيلي، مشهد قد تتحمله الذات من الذكرى والاستنكار، يموت حسان من غير شفقة ولا رحمة ولا إحسان.

فالذات تدرجت في ذكرها مع الوطن من مشاركتها في الثورة ضد الفرنسيين إلى الهمجية بعد النصر وتوزيع الوطن غنيمة، ثمّ إلى الفرار نحو الخارج. وبهذا تحولت من رحابة الثورة إلى الرفض والتمرد على

¹. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 235.

². الرواية، ص 92.

³. الرواية، ص 103.

الواقع المعيش. أما في رواية "فوضى الحواس" كحلقة ثانية في ثلاثية أحلام مستغانمي، والتي يتجسد فيها وعي الأنا/حياة بتاريخها، تاريخ مرحلة ما بعد الاستقلال وما شهدته من أزمات ومأس، وقد تمثلت في افتتاح مرحلة العنف وتصاعد وتيرته، وتداخل القاعدة الشعبية مع السلطة في فترة يصعب فيها التعرف على المجرم والضحية. من هنا تستجلي الأنا السرد التاريخي في تعاقب الأحداث الأليمة والمتتابعة، والمتفاوتة في قسوتها وعنفها، وتصوير حجم فجيعتها على مدار ست سنوات.

تستند الأنا حياة على ذاكراتها، وتلجأ إليها ليس كآلية سردية فحسب، وإنما كملاذ من الواقع ووحشيته، وما إن تتخذ الزاوية مستراحا لذاكرتها، حتى تسترسل الأحداث والذكريات في دغدغة الماضي بعيدا عن صخب الحاضر، لتعيد بنا الحياة إلى زمن الثورة؛ أين كانت هي وأهلها يستمعون لإذاعة صوت العرب، والتي تبث خطابات جمال عبد الناصر، وأناشيد عربية ملتهبة من القاهرة، ومن خلال الجرائد كذلك وخبر استشهاد والدها صيف 1960 بعد معركة ضارية بمدينة باتنة، ثم تعود إلى الحاضر لتفاجئ وهي تشاهد نشرة الثامنة بإعلان "الشاذلي بن جديد" استقالته وحل البرلمان، ومن ثم دخول البلاد في متاهة دستورية في 11 يناير 1992.

يلي هذه الاستقالة مجيء "محمد بوضياف"، وقد كان مجيئه خيرا للبلاد، "مجيء الرجل محمد بوضياف، منذ نزوله من الطائرة أعلن الحرب على من سطوا على مستقبلنا وبنوا واجهاتهم بإذلال الوطن"¹، فقد بدأ الناس يشعرون بالأمان منذ قدومه، ويخرجون إلى المنتزهات. وعادت الحياة إلى طبيعتها بعد فترة من الخوف

¹. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 244.

والتّوجس: "شعرت بالاطمئنان وأنا أرى الشوارع عادت إلى حياتها الطبيعية، وفرغت من المتظاهرين والملتحين، واختفت اللافتات، والهتافات، ورجعت ساحة الأمير عبد القادر إلى ما كانت عليه"¹.

تعرفنا الآنأا بشخصية "محمد بوضياف" الذي عاد من المنفى بعد 28 عاما ليتولى زمام الحكم في الجزائر بعد استقالة "الشاذلي بن جديد"، مستندة إلى التاريخ والماضي الثوري له، مشيرة إلى الحادثة التاريخية لاختطاف طائرة القادة التي كان فيها برفقة رفاقه؛ "أحمد بن بلة، آيت أحمد، محمد خيضر، رابح بيطاط"، مواصلة الحديث على نفيه من الجزائر بعد الاستقلال واستقراره بالمغرب "مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من الأعداء"². ليعود إلى الجزائر بعد ثمانية وعشرين عاما من الانتظار، وقد تجاوز الثانية والسبعين من عمره.

تسرد الروائية "تذكروه بعد ثلاثين عاما، وقد شبعوا وانتفخوا، وملأوا جيوبهم تاركين لنا وطننا مرهونا لدى البنك الدولي؛ فكان لابدّ من اسمه ليعيد النّقة إلى شعب لم يعد يثق بشيء، ولا بأحد، قالوا له كلمات لم تصمد أمامها شيخوخته الجزائر في حاجة إليك ... أنت الرجل الذي سينقذها"³. فأحتضن ببراءته وعفوه من نفوه يوما، وتناسى ومضى نحو الوطن، فلم يشهد تاريخه أن استدعاه الوطن ولم يستجب، كان دائما يقول الجزائر قبل كل شيء: «فمنذ جاء بوضياف عاد شيء من الأمل إلى قلوب الناس، وعادت الحياة الطبيعية إلى المدينة ... وراهن الناس جميعا على خروج البلاد من النفق"⁴.

لكن شيئا من هذا لم يكتب؛ فقد جاءت الفاجعة وحلّت النكسة: "كنا في 29 حزيران، كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرون دقيقة، وكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها"⁵. ليكون جزاء

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص256.

². الرواية، ص241.

³. الرواية، ص 242.

⁴. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص332.

⁵. الرواية، ص337.

البطل وابلا من الرصاص، سبعة أيام فقط كانت فاصلة لحلول عيد الاستقلال، والذي كان يريد أن يهدي فيه البطل خطابه للجزائر. وهكذا يكون "بوضياف" آخر حظ سقط أمام الأزمة الجارفة¹.

كما تستحضر الأنا شخصية ثورية أخرى "سليمان عميرات"، والذي مات قهرا وغدرا، فقد كان منذ عامه السابع عشر إلى عامه السبعين ملازما للوطن، منخرطا في حبّ الجزائر. عرفته سجون فرنسا وسجون الجزائر الثورية؛ حيث ظلّ لسنوات متهما بجرم المطالبة بالديمقراطية، ليصرح في آخر مقابلة له: "لو خيرت بين الجزائر والديمقراطية... لاخترت الجزائر"². ليموت بسكتة قلبية حزنا على رفيق دربه، وهو يغتال غدرا على مشهد منه ومن أحلامنا جميعا. وطن إن لم تمت فيه بالرصاص، تموت فيه أسي على موت الأحبة.

وإنّ اغتيال "بوضياف" لم يكن الجرم الوحيد، فوالد "حياة" مات شهيدا من أجل الحرية والاستقلال، كما مات سائقها الجندي المتقاعد، ومات كثير من الصحفيين عقب ذلك ومنهم عبد الحق، ليكون صورة لغدر الإجرام والاعتداء على رجال الثقافة كما فعلوا مع البسطاء: "منذ سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس، كان واضحا أن موسم الصيد قد فتح وأصبح السؤال بعد كل موت من سيكون دوره الآن"³.

إنّ التاريخ والماضي هما الملجأ الذي تلجأ إليه الأنا مشحونة بحنين الذاكرة إلى مفاخر الثورة وحصادها كما لو كان زما جميلا وأثيرا أو فردوسا مفقودا، يحن الكل للعودة إليه والسكن فيه هربا من الوجود في الحاضر المتأزم والواقع الراهن الموبوء.

أما الأنا الوطنية في "رواية عابر سرير"، فتمثّلت في شخص الرسّام "زيان"، وقد جعلت أحلام مستغانمي منه لغزا، وأحاطته بهالة من الغموض والسرية "ككيف تطرق ذاكرة ذلك الرجل طرقا خفيفا؟ كيف تأخذ منه

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 337.

². الرواية، ص ص 367، 368.

³. الرواية، ص 340.

أجوبة عن أسئلة لن تطرحها ولكنك جئت بذريعتها؟ كيف تطل على نافذة الكلام في غرفة مريض، بدون أن تبدو غبيا، أو أناانيا، أو انتهازيا، تسابق الموت على سرقة أسرار¹.

وهذه مهمة القارئ اللاهث وراء كشف أسرار شخصيات الرواية، ومن بينها المجاهد المخضرم الذي يمتحن الرسم. وحديث زيان هذا يتناسب مع صفاته مجاهدا عملاقا له فراسة في الحديث وكشف نوايا الآخرين، ينصح خالد بن طوبال المصور: "عليك أن تتدرب على الكلام بالمفرد، أنت الذي قضيت عمرا تتحدث بصيغة الجمع، لا لأهميتك ولا لأهمية كرسي تجلس عليه، ولكن الأنا لم تكن موجودة على أيام جيلك، كان جيل الأحلام الجماعية، والموت من أجل هدف واحد"².

فحضور ضمير الأنا مقابل النحن وتنوعه في العمل الروائي، يمنح مزيدا من الجاذبية، ويرتبط بالماضي والذاكرة بكل تجلياتها، "هذه الذاكرة المختقة بالماضي التاريخي بشخصياته وأحداثه، لم تكتف بذلك؛ بل جعلت الشخصية الأساسية في ذاكرة الجسد خالد بجسد مفصول الذراع واسمه وعلاقته مع أبطال الثورة واسطة نتعرف من خلالها على ماضي الجزائر التاريخي من يوغرطا إلى ابن باديس، إلى أبطال الثورة الذين يجسد خالد أحد نماذجهم غير أنّ الذاكرة بالنسبة له كانت بمثابة سياج دائري يحيط به من كل جانب، وهي سكنه لأنها جسده ولا شيء يخلصه منها سوى الكتابة"³.

والرسم مثل الكتابة يسجل زمن الفجائع؛ فزيان "كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة، ككل هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته"⁴. وأما الموت في تصويره، فلا يختلف كثيرا عن الحياة، وهو متعدّد الوجوه مثل اللوحات التي يرسمها. كما يمثل "زيان" رمزا من رموز الثورة الجزائرية، ومن

¹. مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر دراسة، ص 106.

². أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 160.

³. أمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ص 160.

⁴. أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 258.

الذين حولوا الكتابة الإبداعية إلى جرعات متواترة، "فكلما حملنا قلمًا، ازددنا غورا في مجاهيلها واقتربا خارقا منها وترينا أمام مشاقها"¹.

أكسبت علاقة الأنا بجرح الثورة وما بعدها معاناة وألم بين ما حدث وما يحدث، وهذا ما أثر في زيان أيام المحنة الجزائرية، خاصة اغتيال الرئيس "محمد بوضياف" الذي شكّل اغتياله لغزا وصاعقة قضت على آمال كل جزائري يحلم بمستقبل مشرق؛ يصرخ زيان برسمه "منذ اغتيال بوضياف، أصبحت أكره حتى السفر إلى الجزائر، فبموته مات شيء فينا، عندما جاؤوا متضرعين كي ينقذ الجزائر ويكون رئيسها، ما ظنوا أنّ ذلك الرجل الذي جبلته السجون والمنافي وخيانات الرفاق على هزاله، ما كان يريد إبرام صفقة فوق الجثث فحوّلوه إلى جثة كي نتعلم من جثته"².

وإنّ الارتباط المتين بين زمن الثورة وزمن المحنة؛ بل وقع العشرية السوداء يعادل وقع الثورة ويفوقها، والمقطع السردى السابق شهادة على وجود شبح الموت في زمن الماضي والحاضر، لكن طريقة اقتناص الضحايا تختلف من زمن إلى آخر؛ فأيهما أبشع الموت على يد العدو الأجنبي (المستعمر) أو على يد أهل الوطن (الجزائريين)؟

تسترسل أحلام مستغانمي عن طريق الأنا طرحها الأسئلة حول اغتيال شخصية "بوضياف"، وذلك "بجعل خطابها يغلفه الجانب السياسي، هذه الميزة التي بدأت تهيمن على الكتابة الروائية العربية في الآونة الأخيرة، وتحتل مساحة واسعة من المشهد الروائي العربي؛ فالسياسة والتصورات الإيديولوجية ليست بالمسألة الغريبة عن النص الروائي العربي؛ بل هي جزء أساسي فيه، تعمل على بنائه فنيا وتسهم في العالم التخيلي فيه،

¹. واسيني الأعرج: الحقيقة الإبداعية، أفق التحولات في الرواية العربية، دار الفنون، الأردن، ط1، 2003، ص179.

². أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص167.

فيخطئ من يوظفها من أجل غايتها النفعية الإبلابية فقط، بل هي جزء من عالم الرواية الذي يوهم القارئ بالواقعية والحقيقة الإنسانية¹.

ثم توالى ذكر الرموز المجاهدة في رواية "عابر سرير" حتى غدت كأنها وثيقة تاريخية، ومنها البطل "مصطفى بن بولعيد" شعلة الثورة الجزائرية، يتزامن ذكره في الرواية مع حديث الأنا زيان عن مقتل ابنه عبد الوهاب، "فلم ينج من هذه اللعنة حتى من مات من جيلنا شهيدا ميتة الأبطال، أورث نحس جيله إلى ذريته، كالشهيد البطل مصطفى بن بولعيد الذي اغتيل ابنه عبد الوهاب وهو في الخمسين من عمره في 22 أذار 1955م، يوم اغتيل أبوه على يدّ الفرنسيين قبل 39 سنة، وبعد أن نصب له المجرمون حاجزا وهو في طريقه إلى بلدته باتنة ليشارك ككلّ سنة في التّأبين الذي يقام في ذكرى استشهاد أبيه"².

وتتجسّد هذه الصورة من الترابط الفني بين شخصية تموت وهي في طريقة لتأبينه موت، ليكون الألم على فقدان شهيدتين وليس شهيدا واحدا. لكن التّماتل واضح في أسلوب الموت والاستشهاد، مع اختلاف القاتل طبعا. ولعل النتيجة المتناقضة التي توحى بها هذه المقارنة هي الاستراتيجية التي اتبعتها الكاتبة في تقديم شناعة المشهد، فالاستشهاد ضريبة يدفع ثمنها حتى الشهداء في قبورهم حين يُقدم أبناؤهم قربانا.

تبرز الأنا في "رواية عابر سرير" متحسرة على تاريخ مضى وتاريخ يكتب، وشتان بين الثورتين؟ يقول خالد بن طوبال المصور: "يحدث أن أحن إلى جزائر السبعينات، كنا في العشرين وكان العالم لا يتجاوز حيناً، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله يحسدنا، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا"³، "لكن عندما تعصف زلازل التاريخ بالقلاع الإنسانية، وعندما تدق الأحداث على الأبراج

¹. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص33.

². أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص165.

³. الرواية، ص43.

العربية، وعندما ينفجر الزمن غضبا، فتنطير حمما كالشظايا، عندما يطلب العقل من التاريخ إجازة، ثم يركب البحر سائحا بين أمواج الخيال ينطلق مسافرا ليس مستقلا ولا باكيا¹.

تتماهى الكتابة إذن بالذكريات، تنثر أحلام أحلامها الوطنية ووعيها بالأزمة، تاريخ يحكي ذاته عبر لغة شاعرية، أزمة أمة عبر صفحات رواية "مشحونة بالمثاقفة من جان جيني، الذي سجن بسبب سرقة ديوان شعر لفرلين، إلى هيجو، إلى الثورة الجزائرية وأحمد بن بلة وهواري بومدين وبوضياف، وإلى تظاهرة الجزائريين في باريس وإغراقهم بالمئات في السين، ولوحة الشباك والأحذية الدامية، وممارسة الفن في الألوان، وممارسة الفن كأنه صلاة في الحب والصلاة وفي الموت لا نحتاج إلى أحذية"².

تتكلم الأنا عن موت الرئيس "بومدين" من سلسلة الغدر قائلة: "ولذا رحل مكفنا بالأسئلة ككل رجالات الجزائر الذين لفقت لهم ميتات وانتصارات وتصفيات انتقامية عابرة للقارات وللتاريخ"³. متألمة موته قبل موت "بوضياف". في زمن مختلف، لكن الرحيل واحد، بشرف نحو الوطن. وفي هذا وعي من الأنا بالتجربة والأزمة الوطنية، وكأنها بهذا "البوح هدمنا ممالك الطغيان التي تصادرننا، وممالك الخوف التي تقيم فينا، إنها تعزف الحب والرغبة والموت لتفتح مغارة علي بابا على الحرية، وانعتاق الجسد والروح من معوقاتها وحضاراتهما التاريخية والمعاصرة"⁴؛ "فالوعي لا يتعامل مع الواقع المشخص، وإنما يتعامل مع الأشياء، وبين الواقع والأشياء مسافة، واختلاف الوعد ينتج معرفة بالواقع، عندما يتجاوز الأشياء التي تطفو فوقه"⁵.

إن الكتابة الروائية ما هي إلا تسجيل للمسار التاريخي للشعوب، مما كان وما يمكن أن يكون من أحداث يحفظها المبدعون، وهي تأكيد على العلاقة بين التاريخ والأدب؛ ف"أدب يسبق الثورة ويمهد لها وآخر يعقبها،

¹. عبد السلام المسدي: صحة الجسد من صحيح ما يأكل، وصحة العقل من صحيح ما يعلم، مجلة البحرين الثقافية، ع38،

مارس 2004، ص4.

². زهير غانم، مراجعات، ص151.

³. أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص43.

⁴. زهير غانم، مراجعات، ص151.

⁵. أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص298.

ويكون من ثمارها، ولذلك يأتي ظهوره أطول وأبطأ¹. ولأنّ التاريخ يحمل الذاكرة، كانت الكاتبة وعي بها في شعور الأنا الذات، وفي أذهان النحن جميعاً. لذلك شكلت الثورة الجزائرية بمظاهرها وأبعادها للكتابات الإبداعية الجزائرية «امتداد في الزمن يلتقط مادته مما هو ظرفي ويعلو عليه، والثورة ذاتها من حيث هي حدث كبير، تلقي بظلالها على حياة الناس، وتملاً عليهم أوقاتهم، إنها تجعلهم ينصرفون لقراءة الأدب وكتابته»².

تستحضر الأنا التاريخ بشخصياته في مع مراحل ولحظات حياتها، "الثورة هاجس أساسي يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه، والواقع أنّ هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغربة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، وما دام طابع عصرنا كله طابعاً تحريراً"³، فهل صدقاً "ينبغي أن تحدث الجرائم أولاً حتى يحق لنا تقديم الشهادات والرواية إن لم تكن جريمة كاملة تتوفر على جميع الأركان. وتهتك أسرار الواقع واللغة والخيال معاً، فهي لا تستحق أن تقرأ..."⁴. فالرواية جريمة إن لم تسجل مثل هذه الوقائع، وجريمة إن لم تعكس التاريخ بفجائعه وانتصاراته، لذلك أعلنت أحلام مستغانمي الحرب على الموت ومنفذه، بوصف وقائعه الأليمة، وكشف أفنعه المتنوعة.

¹. مخلوف عامر، الرواية والتحويلات الجزائرية، ص 88.

². المرجع نفسه، ص 88.

³. المرجع نفسه، ص 17.

⁴. حسين بن عثمان، الكتابة جريمة فنية، أفق التحويلات في الرواية العربية، ص 43.

ثالثاً: صورة الأنا المغترب وألم الاغتراب:

يتجسد مفهوم الاغتراب في مظاهر العزلة الناتجة عن إحساس الفرد بأن الآخرين لا يواكبونه فكرياً، وكذلك العزلة عن كل ما يسود المجتمع من ثقافات مشوهة وتضليل سياسي، وتضارب في الآراء والأفكار. وأيضاً العزلة الموضوعية الناتجة عن وعي الفرد بوجود الآخرين كشيء مستقل عنه، أو عن تميزه في اختصاصه أو تفرد به بمجال معين، "وبعبارة أخرى فإن الإنسان في العصر الحديث أصبح منفصلاً انفصالاً حاداً لم يسبق له مثيل، سواء عن الطبيعة، أو المجتمع، أو الدولة، أو حتى نفسه وأفعاله... فلم يعد قادراً على إقامة الجسور التي تصل بينه وبين هذا الآخر المختلف المظاهر والمتعدد الأسماء. وأصبح من ثم عاجزاً عن تحقيق ذاته ووجوده على نحو شرعي أصيل"¹.

وقد انعكست هذه الظاهرة على الأدب، فغدا الاغتراب فيه موضوعاً بارزاً، شأنه شأن مختلف أوجه النشاط الإنساني؛ و"أصبح من المألوف في الوقت الراهن بصورة متزايدة أن نسمع عن تفسير الحياة في عصرنا الحالي من خلال مفهوم الاغتراب"². فيعمل الأديب على نقل رؤيته والتحويلات المحيطة به في بنيته النفسية والفكرية، الأمر الذي جعل بعض النقاد يعتبرون أن كل تميز في الفن والأدب يحمل بذور الاغتراب في بنيانه الداخلي، بل كل جنس أو فن أدبي، إلا ونعثر فيه على الاغتراب"³. وما تجدر الإشارة إليه، هو أنه كلما ازدادت التحولات الحضارية تعقيداً، وازدادت الأنظمة السياسية تعدداً وتضارباً، كلما انعكس ذلك على الإنسان فأصبح أكثر ميلاً للعزلة والاضطراب والتمزق الداخلي.

ولم يكن الأدب الجزائري بمنأى عن تلك الظاهرة نظراً لما شهدته الجزائر من ظروف سياسية واجتماعية كان لابد لها أن تنعكس على الأدباء. وأحلام كغيرها من الروائيين قدمت لنا من خلال رواياتها شخصيات مغتربة من واقع المجتمع الجزائري بكل ما تحمله من سمات إنسانية إيجابية أو سلبية، فجاءت شخصياتها

¹. رجب محمود: الاغتراب سيرة ومصطلح، ص 06.

². شاخت: الاغتراب، ص 56.

³ - محمود إبراهيم: حول الاغتراب الكافكاوي ورواية المسخ أنموذجاً، عالم الفكر ، يوليو، 1984، مج 15، ع 2، ص 85.

غنية ومغرية بالاككتشاف والتحليل، تعكس بعضها جوانب اغترابية. وحالة الاغتراب عند البطل في أعمال أحلام مستغانمي أخذت صوراً متعددة، منها الغربة الذاتية والفكرية والنفسية، وتكون حسب الدوافع التي قادت إليه.

وفي الاغتراب يتجاوز الإنسان مجرد كائن حي خلق ليستقر فيزيولوجيا ونفسيا، إلى البحث والتقيب وتشكيل رؤية خاصة بالكون الذي يعيش فيه؛ فيحاول أن يرتقي بفكره ويلجأ إلى التجديد؛ لكن هذا التجديد والارتقاء ليس كله نعمة عليه، فثقافة المجتمع تركز في أصلها على تناقضات قيمية قد لا تخدم الجميع؛ بل تسعى أحيانا إلى تغليب المصلحة الفردية، وبهذا "لا يصبح المثقف أو المنتج في حقول الفكر والثقافة والسياسة عقلا فعلا ذا هبة تبجيلية ... وإنما مجرد مبدع يمارس حيويته الفكرية"¹ في إطار ضيق ومحدود جدا اقتضته حالة التقويض التي تعانيها ثقافة بلاده.

وعلى صعيد الالتزام، كان على المثقف أن ينصاع للعادات والتقاليد الرائجة من باب التعايش، والحفاظ على الذاكرة الثقافية العامة، وعدم تعطيل سيرورتها، إلا أن أبطال روايتنا عجزوا عن الذوبان في وقائع تبتعد عن طموحاتهم ونظرتهم التي رسموها عن الوطن، ووعيهم بالمنظور الاجتماعي.

وجد "خالد بن طوبال بطل رواية الجسد نفسه في "مجتمع يحتاج إلى ترميم شامل، أخطاء كبرى ترتكب على حسن نية، فلقد بدأت التغييرات بالمصانع والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الفخمة وترك الإنسان إلى الأخير"². يؤسس هنا لتصوير الخطأ الفادح في بناء الوطن بعد الاستقلال، وهو عدم استهداف الإنسان بالبناء وإهماله، والانكباب على الماديات، وهذا من نتاج الأنظمة التي تنوب فيها القيم أمام طغيان حضارتها.

¹. نور الدين مسعودان: مالك بن نبي بقلم معاصريه، ص 21.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 148.

يسعى خالد إلى محاولة التصور السياسي الخاطئ في بلده الذي دفعه للاغتراب؛ فرفضه السياسة التي انتهجتها البلاد، وأسفه على ما آل إليه المجتمع، قاده إلى الاغتراب الثقافي كلون من ألوان الاغتراب الاجتماعي؛ "حيث أنّ الانفصال حدث بين المثقف أو المفكر أو الفنان من جهة، والمجتمع الذي ينتمي إليه من جهة أخرى"¹.

والبطل بصفته مثقفاً، انتبذ واعتزل وأعفى ذاته من ممارسة أي نشاط ثقافي أو سياسي متعلق بالدولة، فاغترب واستقل بفكره، مما زاد من اغتراب داخلي لذاته، والتي جعلت منه فرداً مثقفاً يحن إلى ماضي الأمجاد، ويستتكر الحاضر العنيف، ويستشرف المستقبل، ولوهلة ما وجد "خالد بن طوبال" نفسه يسبح في زيف الزمن، ويتسلل بين طيات الأزمة والسلطة التي فرضت عليه لسنوات عدة الغربة والاغتراب، صار ينفرد فيها بعيداً عن الناس حتى يسرد لذاته المقهورة أو لوحاته مرارة العيش في مجتمع قمع المثقفين "الذين أصبحوا أكثر عرضة لتصدع الذات والغربة وانعدام مشاعر القدرة وفقدان الإحساس بالأمن والسكينة"².

وهذا ما فقدته الآن حين لم تجد لفنها الرسم وقبل ذلك لنضالها كمجاهد فقد ذراعه إبان الثورة التحريرية موقعا وملاذاً في المجتمع، فقد رسم لوحاته الإحدى عشر بعد طول تأمل وهو يعيش بينهم غريباً، "ولكونه مثقفاً فاعلاً كان يملك رؤية للعالم، ووجد نفسه وسط مجتمع لا يصنع مصائره، أوجد لنفسه حيزاً في شريط زمنه الغارق في الصمت الكاذب"³. ويقصد بالفاعلية هنا القدرة على صياغة وبلورة نقد قائم على مقاييس صارمة أعلنها شخصيته الثائرة على المساءلة العميقة لأوضاع البلاد.

وهروب البطل من وطن دفعته قرارات سياسية غير واعية بالواقع الذي تعيشه الفئة المثقفة أو المشتبه بتاريخها الثوري، وتضاد القيم والمبادئ التي ترسخت في الآن الرافضة للفوضى السياسية والظلم الخانق من

¹. أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، ص 149.

². عز الدين جلاوي: سلطة النص، ص 337.

³. الشريف بوحبيبة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010، ص 142.

قبل تلك الشخصيات التي أفسدت المجتمع بمعاملاتها القائمة على النهب والخداع بحكم مناصبها أمثال سي شريف، وسي مصطفى.

كذلك، هجرة الأنا إلى فرنسا واغترابها بحثاً عن الأمن والاستقرار لا تعني النسيان والتكرار؛ بل يصطبغ الاغتراب بالحنين؛ فرغم الظلم السياسي المسبب الأول لتصدع الأنا وإحساسها القوي بالغربة داخل الوطن، وضعفها على مقاومتها بأنواعه، لم يمنعها من الحنين والاشتياق؛ فتقصد الأنا هدوءها وسكينتها في الاغتراب كذلك، خاصة هي الحاملة لقيم ماضيها وتاريخها، والمتقف الراض لكل تحجر سياسي غير قادر على استيعاب الجماهير وقبول رأيهم وتحسين أوضاعهم.

هذا الفساد الذي كان نتيجة تبعات وتراكمات التاريخ عند من باعوا البلاد سابقاً، وتركوها لمن ناضل من أجل استرجاعها، وبعد تحررها، عادوا بصور ثورية مزيفة، ليزال هذا الوطن منتظراً من يحرره ثانية رغم استقلاله عن الاحتلال. وقد عكست الأنا الرؤية المؤسفة التي صورتها الروائية، وتظهر معها وعي الأنا لذلك التحايل السياسي الذي يمارسه أرباب المال والسياسة ليزيدوا من فساد الوطن، واختناق الأنا فيه، وهذا ما دفعها بالهروب منه. إن الحياة التي تقوم على الفوضى، تفقد الأنا أحكاماً طالما تثبت عليها زمن الثورة مما تجره للانعزال.

فالمرحلة التي يعيشها "خالد بن طوبال" وما فيها من عنف واضطراب وحيرة، وفجيرة وقلق هي حياته الداخلية؛ فالاغتراب جاء نتيجة هذا الواقع الممزق والمتأزم والمشاكل التي يعيشها كنتاج للأوضاع؛ فهو يشعر أنّ ما يراه في محيطه غير منظم وغير معقول؛ فالأنا المغتربة تشعر بالكآبة والشقاء والمعاناة والعجز والإحباط والتمزق، والبطل يشعر معها باغتراب ذاتي مع غياب العدل والمساواة وانتشار الظلم في المجتمع.

عزّز هذا النظام الشّعور بالاستلاب والاغتراب، لقد أصبحت الأنا غريبة عن المجتمع؛ بل غريبة حتى عن نفسها؛ فهي لم تستطع العيش في هذا الواقع الموبوء فتلجأ للهروب إلى الماضي الجميل؛ حيث كان للوطن قيمته، وللمجاهد هيئته، فجاء هروبها من الواقع عن طريق استدعاء الماضي. رافضة حياة اللامعنى

حياة الانحطاط واندثار القيم والزمن الجميل، وما زاد من معاناتها وعيها العميق بالعالم الخارجي المزيف "قوعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى تيمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه فليس المهم ما تمثله الشخصية للعالم، ولكن ما يمثله العالم بالنسبة لها أو تمثله هي بالنسبة لنفسها"¹.

هذا الرفض الذي يصل إلى حد السخرية بعد أن بلغت أزمته أوجها، استفاق بالبطل بعد الخانقة، فينقلب ويتغير خطابه فجأة، ويتحول إلى لهجة ساخرة من محدثيه «ماذا ستهدي لي؟ قلت:

إنها مفاجأة ... لنفرض أنني سأهديك غزالة.

قلت مدهوشة:

إنه عنوان كتاب

قلت أدري ... لأنني سأهديك كتابا... وعندما نحب كاتبة نهدىها كتابا ، سأكتب من أجلك رواية.

خالد قل شيئا... لما لا تجيب. قلت لك بشيء من السخرية المرة.

لأن رصيف الأزهار لا يجيب.

قلت: ماذا تعني؟

أجبتك بصوت غائب لا أعني شيئا بالتحديد»².

انتقل خالد إلى مرحلة الوعي بالواقع، ساخرا من الوضع، فقطيعة خالد لم تكن تهدف لفكاك من أجل الفكاك، وإنما تهدف إلى تحقيق موقع جديد يصنعه حتى يكون للفكاك والقطيعة معنى، فالأنا باغترابها عن الواقع والعودة إلى الماضي، تتحرر من قيود الواقع المأزوم، وهي متقلبة المزاج والطباع تتركس في تناقضها مفاهيم التشتت والضياغ.

¹ - حسن البجراوي: الشكل الروائي، ص 231.

² - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 447، 448.

تهرب الأنا إلى اللامكان، إلى ذلك الفضاء الذي تتيحه الذاكرة الجديدة التي نشدتها على امتداد الرواية؛ تبحث عن ذات تحمل جوارح وحواس تعوض ما افتقدته من جوارح وأعضاء في عالمها الواقعي، تبحث عن اكتمالها المادي والروحي، وعن درء العطب الذي يلاحقها في عالمها؛ فالأنا تقدم لنا عالمها الداخلي برؤية مأساوية، وهي الحال التي يجسدها وصفه لحالته النفسية حين تشبهه حياة بزوربا في قولها: "فيك شيء من زوربا شيئاً من قامته... من سمرته... وشعره الفوضوي المنسق، ربما كنت فقط أكثر وسامة.

أجبتك: يمكن أن تضيفي كذلك أنني في سنّه، وفي جنونه، وتطرفه وأن في أعماقي شيئاً من وحدته، ومن حزنه، ومن انتصاراته التي تتحول دائماً إلى هزائم¹.

ومن الانتصارات التي تتحول إلى هزائم، يتحوّل فنان مبدع كهذا إلى مدينة خربة، "فالذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق لا بد أن يكون إلهاً أو عليه أن يغير مهنته. تراني إله؟ أنا الذي حولني حبك إلى مدينة إغريقية لم يبق منها قائما غير الأعمدة الشاهقة المتآكلة الأطراف"². لتمسخ قسنطينة البطل في أبشع صورة، وترميه معطوبا بين جدرانها "أنا ذو العاهة الآخر، الذي أحبها، أنا أحذب نوتردام الآخر، أحقق قسنطينة الآخر"³.

وفي تحديد أعمق لهذا الاغتراب والشعور بالدونية والوحدة، يجعلنا خالد نتساءل عن سبب معاقبته في هذا العالم رغم أنه لم يكن من المذنبين، لقد قرّر فقط أن يكون وحيدا ولا منتميا له، "لم أكن مجرماً... ولا مقامراً... ولا كافراً... ولا كاذباً... ولا سكيراً... ولا خائناً... ولا زانيا... لم تكن لي زوجة، ولا سري شرعي استبدلته بآخر، خمسون سنة من الوحدة نصفها تماما يمكن أن نسميه السنوات المعطوبة، تلك التي قضيتها بذراع واحدة، مشوّه الجسد والأحلام"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 139.

². الرواية، ص 207.

³. الرواية، ص 343.

⁴. الرواية، ص 356..

رغم ذلك، قرّر البطل الاستمرار في مواجهة هذا العالم الفاسد الذي يحكمه سيطرة الأزمة بمنطقهم الذي تمرّد عليه رغم كلّ ما يعانیه من أزمات وانكسارات، فيخاطبنا في رفق أخير عما أراده من مسيرته المتمرّدة: "أريد أن أبقى هكذا أمامهم، مغروسا كشوكة في ضميرهم، أريد أن يخلجوا عندما يلتقوا بي، أن يطأطؤوا رؤوسهم، ويسألوني عن أخباري، وهم يعرفون أنني أعرف كل شيء عن أخبارهم وأنني شاهد على حقارتهم"¹. فقد حكمت الأنا على نفسها بالشقاء حين اختارت هذا الموقع لمواجهة العالم في وضع متمرّد وانفرادي، فما الوجه الذي ستلاقينا به الأنا في "فوضى الحواس"؟

تقابلنا الأنا في فوضى الحواس في شخص "حياة"، فنجد أنفسنا مع ذات منفية عن عالم البشر لا تشاركهم طقوسهم ولا تفكيرهم، فكلمّا روت لنا عن نفسها، إلّا ونغوص في أزمتها الوجودية ومأساتها اليومية التي تصوّرها أحلام على امتداد النصّ الروائي، شخصية لا منتمية، تصارع انتماءها إلى عالم وترفض وجودها المأزوم فيه، ويتأكد لنا هذا الوضع بوضوح عندما تفرد لنا في خطابها عن نفسها مكامن أزمتها، ومسيرة مأساتها "مازلت أمام قطار الحب أرى كل نازل قدومه، فأحمل عنه أمتعه وأسأله عن رحلته، ومهنته، وعن أسماء المدن التي مر بها، والنساء اللاتي مررن به، ثم أكتشف أنه أخطأ بين قطارين وجهته... فأذهب نحو حب آخر وأتركه"². ثمّ تتساءل في هذا التيه عن مصدر تمزقها في العالم "من أين جاءتني كل هذه الحرائق؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من براكين الكلمات التي تتفجر بداخلي باستمرار؟"³.

تمضي الأنا في تمرّدها عن كل شيء، رافضة الانتماء لأي فئة في هذا المجتمع، وفضلت اللا- انتماء سبيلا، "لقد كنت دائما امرأة لفرط بساطتها يعتقد كل البسطاء، وكل الفاشلين حولها أنّها منهم"⁴. لكنها لم تكن منهم ولم تكن حتى بين المرموقين في المجتمع، "بينما العلاقات مع الناس المهمين، أو الذين يبدون كذلك،

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 441.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 94.

³. الرواية، ص 102.

⁴. الرواية، ص 122.

هي علاقات متعبة ومعقدة... أي علاقات فاشلة¹، بل لم تكن تنتمي حتى لعائلة أو رفيق في هذه الحياة ممن كانوا حولها من ذويها، تفرقوا كل إلى شأنه، وتركوا لها عالمها المنعزل، انعزال لا ملجأ فيه إلا للتأمل والحلم والوهم: "أمي كانت مشغولة عني بحجتها، وزوجي مشغول عني بمسؤوليته، وأخي بقضيته، والبلد بمواجهاته، وعندما أردت أن أجد رجلاً وهمياً، أطلقوا الرصاص على أوهامي"²؛ فالأنا هنا تجد نفسها مرمية على هامش الأحداث والمجتمع، وتعاني الحرمان من كل شيء حتى من حقها في الحلم.

إذن تعترف الأنا بأنها صاحبة الوهم المستحيل الذي كان يسليها ويمنحها حياة التحرر، والملاذ الوحيد عند هروبها من الواقع، فراحت تصنع لنفسها رجلاً وهمياً من ورق صورت ملامحه في كتاباتها، حاولت الخروج به إلى عالم الواقع. و قسنطينة التي كان يعد لها استقبالا يليق بها كما كانت تحظى به عنده، لم تعد سوى وهما وأحلاماً زائفة، بل أكثر من ذلك، جعلها تنتحر هناك في عالمها الحالم، وتقطع السبل المؤدية إليه بدءاً بوسيلتها المثلى للتعبير، والانعتاق. وتظل الكتابة الوسيلة الوحيدة لنقلها من عالم الهنا وإلى عالم الهناك. وفجأة تتعطل بداخلها تلك الوسيلة، وتعترف حياة في آخر بأن الكتابة هي وسيلة للفكاك والاعتراب والانعزال "الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك"³.

تعلن بعد هذا حياة تحولها المفاجئ عن شخصيتها السابقة عودة إلى واقعها، وكأنها تغادر جسدا وتحلّ بآخر، أو تغادر حياة وتدخل أخرى، "وفجأة، كما في انقطاع كهربائي إثر ضغط عال توقفت داخلي الأحاسيس، وأصبحت الأشياء حولي تحدث لامرأة أخرى غيري"⁴. لتستيقظ على وقع الحياة الجديدة "هي الحياة إذن...

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 123.

². الرواية، ص 136.

³. الرواية، ص 369.

⁴. الرواية، ص 370.

قطعا ... لا يحدث للإنسان ما يستحقه بل ما يشبهه"¹.

فالأنسا في عالمها الوهمي تقتل وتميت، ولأن الانتحار أو الموت أبشع الميئات، بل أبشع هزائم الواقع، لم يعد من بدّ أمام حياة سوى تسليم سلاحها الوحيد والخروج من عالمها الوهمي، هذا السلاح الذي لم يعد مجديا الآن إن لم نقل انقلب عليه هو الآخر، وأجبرها على التخلي عنه كوسيلة للعيش "كانت تسعدني فكرة التّخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة"². الكتابة كانت هي الحياة، وتلك الحياة كانت وهما تنفك به، وتتعتق من أسر الواقع، وإذا بالحرية تتحول، وينعكس مفهومها الذي أصبح في هذا العالم معاكسا تماما للحلم، "لقد أصبحت أنا امرأة حرة فقط لأنني قررت أن أكف عن الحلم...فتحت دفتري الأسود الذي أهملته بعض الشيء منذ قدومي كي أسجل أول فكرة توصلت إليها أخيرا الحرية أن لا تنتظر شيئا"³.

أصبحت الحرية عند الأنسا بمعنى جديد للانفكاك من الوهم بعدما كانت تنبض الحياة فيه، وأصبحت تفضل الانعزال بعالمها بعدما كانت تريد الفكاك منه، وهذا لأن منطق الحياة الجديدة بعد الهزيمة، وإطلاق الرصاص على أوهامها، كرّس عندها سبل التحرر والانعقاد، ومع حياتها الواهمة التي لم يكن توديعها بالأمر اليسير، لأن حرمانها كان شبيها بالكمين غير المنتظر، وهو نفس الإحساس الذي يصاحب حلما يعيش بعده إحساس فظيع بالحرمان من العالم المتبدد "في كمائن المواعيد التي نصبتها لي الحياة، راح القدر عروة يفك بذلك البطء المتعمد أزرار الوهم"⁴.

ورواية بعد أخرى، تتعمق أزمة الأنسا في المتن الروائي المستغانمي في جانب مظلم من جوانب شخصياتها المأساوية، فبخروجها من رواية إلى أخرى، تخرج الأنسا معها من أزمة وجودية إلى أخرى متمردة داخل الذات

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 371.

². الرواية، ص 371.

³. الرواية، ص 145.

⁴. الرواية، ص 317.

والنحن، وهذا ما ميزت الأنا في "فوضى الحواس"، التي هي أيضا حاملة لجينات التمرد والاعتراق، وشخصية ترفض الانتماء لأي جهة، تمارس طقوس غربتها وانعزالها عن الواقع. كما نرقب في الرواية الثالثة أن تتسلم مشعل الانتماء والتمرد، لنصادفها متشائمة وقد لحقتها لعنة من سبقها في الروايتين الأولى والثانية، واللذان أورثتاها أحزان ومأساة عالمهما. ولكن بلعنة انفرد بها دونهما، هذه الأنا التي ظهرت قبل ذلك في رواية "فوضى الحواس"؛ حيث تتبنى ملامحه الشخصية، وهويته المأساوية المتوارثة استعدادا لأخذ دور البطل في الرواية الثالثة "عابر سرير"، "اسمي خالد بن طوبال.

... أدري ... إنه اسم بطل في روايتك ... أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي¹.

وعندما حاولت حياة مقارنته ببقية الناس، بدا الفرق شاسعا بينه وبينهم؛ بل بين عالمه وعالمهم، ذلك أنه اختار أن يكون كائنا حبريا وبطلا من ورق، فأوجاعه لا يمكن أن يحتملها إذا كان كائنا بشريا، فيكشف لها عن ورمه الداخلي الذي يعانيه "ولكنني لا أشبههم... أنا كائن حبري أسافر بين دفاترك، ومعك فقط... ولكنني لست البطل الذي تتوهمين، أبطالك لا يمرضون، ولا حينما بدأ رحلته بتلخيص مشواره عبر الأسرة التي تتقاذفه وهو ما يبين لنا عدم استقراره، أم حياته فملخصها الشقاء وملؤها اللعنات التي ستلاحقه من سرير لآخر، وكانت البداية مثل "روسو" "يمكن أن أختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتابه "اعترافات" مجيء إلى الحياة كلف أمي حياته، وكان ذلك بداية ما سأعرفه من مآسي... منذ يمتي المبكر، وأنا أقيم علاقة أمومة مع ما يحيط بي، أختار لي في كل فترة أما، حتى اليوم الذي تصدمني فيه الأشياء وتذكرني في أنني لست طفلها"².

فخالد بطل رواية "عابر سرير" شخص منقطع عن عالم الرداءة منذ البداية؛ حيث لا يتردد في تحديد رأيه من الواقع الاجتماعي وموقفه المزدي للأفكار القائمة في ذهنه، وإنما يطرح في المقابل أفكاره البديلة في أفقه

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 266.

². الرواية، ص 47.

الكامن، والمتسامي عن نظيره الواقعي السائد والسخيف "الناس، إنهم لا يطرحون عليك عادة إلا أسئلة غبية يجبرونك على الرد عليها بأجوبة غبية مثلها...

يسألونك ماذا تملك ... لا ماذا فقدت

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

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

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

يسألونك أي مدينة تسكن... لا أية مدينة تسكنك

يسألونك هل تصلي... لا يسألونك هل تخاف الله¹.

هنا تبرز نظرة الأنا للواقع وما يجول في ذهنه وخاطره، وهي تبدو لفرط نضجها وتساميتها في صورة أكثر تجريدا ومثالية، وتضعنا بين عالمين متناقضين ذهنيا، ذلك السخيف الذي هو سائد وواقع، وذلك المنشود والناضج وعيا وتفكيراً بأسئلته الجوهرية التي لا يمكن أن تخطر على بال السذج ممن يعيشون الرداءة؛ فالأنا تضعنا أمام عالمها البديل، المختلف عن الواقع الساذج المليء بالأسئلة الغبية والسخيفة، ولا السطحية الناجمة عن رتابة عالم الاتفاق والتسليم، والمتأقلمة فقط ولا تتجاوز حدوده، فيواجهها بأسئلة جوهرية لعالم حبيبته قتامة الواقع الخانق، ومنعه منطق الاستسلام للرداءة عن البروز للوجود، إنه عالم أشخاص عابرين للواقع، متجاوزين للمألوف والراهن، عالم أشخاص متجاوزين حتى لفرديتهم، قدرهم في العالم تصحيح رداءة الوضع.

فالأنا تشيد عالمها الخاص الخارج عن المألوف، وتهدم في نفس الوقت ذاته في العالم المتهرئ بالسطحية والسذاجة وضيق الأفق، وهو محل انتقاد وتغيير من قبل الأنا الذي يحمل إلينا من موقعه المتسامي خطابا رمزيا مكتنزا بالدلالات الاغترابية، والرامية إلى تطهير الوضع الراهن في عالم الواقع من

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 79.

الأفكار الرسوبية والذهنيات الاتفاقية المتوارثة. ولكأن الوهم في هذا الخطاب الكئيب معادلا في صيغته هذه للاغتراب الذي عادة ما ينتاب الأشخاص المنهزمين في عودتهم من معركة خاسرة كانوا يؤمنون إلى حد بعيد اليقين الظفر بها.

خلاصة ما نستشفه من رواية أحلام مستغانمي بخصوص الاغتراب، أنّ الأنا فيها بوضوح حين تغترب اغترابين؛ الاغتراب الحسي ورحيل الأبطال ومنهن خالد بن طوبال عن مدينة قسنطينة، وهذا اغتراب مادي إلى باريس، واغتراب هالة كذلك في رواية أخرى، وهذا الاغتراب رغم أنه قسري ولا مناص للبطل منه، إلا أنّ الوطن دفعته إلى ذلك، فعاش بشعور الاشتياق والحنين إلى إليه، لكن بمرارة تذكر الوضع فيه. أما الاغتراب المعنوي، فهو أشد ألما وقسوة، وهو أن تعيش الأنا تناقضا داخليا، الأنا الثورة، هل أعيشها؟ هل أتذكرها؟ لا لم تعد مجدا لاغترب عنها إلى اللاذاكرة. الأنا الوطن، هل أعيشه؟ هل أنتمي له؟ لا لم يعد موجودا في نفسي لاغترب عنها إلى اللاوطن، إلى باريس نقيض الوطن. الأنا المبدعة، هل أرسم؟ هل أجسد مشاعري لوحة فنية؟ لا لم يعد مجديا لاغترب عنه إلى المآسي. الأنا الكتابة، هل أكتب؟ هل أسرد؟ لا لم تعد مجدية لتغترب أحلام كذلك عن الكتابة.

رابعا: صورة الأنا المرأة:

تظهر ملامح الأنا المرأة عند أحلام مستغانمي في فوضى الحواس بصورة المرأة المبدعة والكاتبة، تلك المرأة التي ظلّت باحثة عن منفذ كيف تقول وكيف تفعل؛ فجاءت الكتابة وسيلتها. والكتابة بالنسبة لها فعل تحرّر "الكتابة ليست فقط اللعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللغة التي من خلالها تعطي المرأة لكتاباتنا معنى اختيار الحرية وتحمل قهر السلطتين: السلطة الشهريارية الذكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها وسلطة دنيازاد المنضبطة التي ترقب بود وإخلاص وصرامة الرّّل والخطأ لتتشئ حوله كيانا

نقدياً¹. تستحضر هنا الروائية رموزاً أسطورية شهريار الذكوري ودنيازاد الأنثوية؛ وهذا صراع بين الأنا المرأة والآخر الرجل؛ فالرجل يبحث عن السيطرة المطلقة، والمرأة تريد المتنفس منها.

أرادت الكاتبة الساردة من خلال شخصية حياة إعادة تشكيل الواقع في سياق سردي يقوم على العلاقة بين المرأة والرجل؛ علاقة تنهض تخيلاً على لعبة الكتابة، هاجسها الوحيد تفعيل حضور المرأة. ولأن الجسد يفرض سلطته على الاثنين، فقد ولجت بفاعلية الكتابة من خلاله؛ إذ تتخذ موضوعاً للإبداع، ومصدراً للإلهام، وهي تدرك أنّ العلامات التي يحتويها تتمّ "عن قدرات تكوين نصّية هائلة لا تقف عند حد"²؛ بل تتعداه لتسمو به من موضوع حسّي إلى موضوع للوعي الإبداعي، وتعيد فيه برمجة الدلالة وفق سياق جمالي ضمن أفق رحب لرؤية الذات والعالم. فتتحول هنا الوظيفة السردية إلى الممارسة الحكائية إلى صورة نفسية تلج من خلالها الحكوي.

وتجد الأنا فعل الكتابة متنفساً ومساحة لممارسة حركية القول والفعل، والانفلات من القيود التي تحيط بها إلى محاولة إثبات الذات وفرض موقعها. و"إنّ المرأة بهذا تدرك جيداً أنّ الاقتراب من ممارسة فعل الكتابة في حضرة الرجل، هو بمثابة الرقص في حقل ألغام موقوتة توشك الانفجار في أي لحظة"³، لتكون هي الضحية الأولى والأخيرة. ومع ذلك تصر على استرداد حقّها مهما كلفها الثمن؛ "الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد علي، نحن نكتب لنستعيد ما أضاعناه، وما سرق خلصة منا"⁴، و"نحن نكتب لننتهي منهم"⁵. فهل حقا بين المرأة وتحرّرها من سلطة الرجل إلا أقلاماً وورقاً وكتابة؟ ولماذا اختارت الأنا المرأة الكتابة دون غيرها؟ ربما

¹. واسيني الأعرج: الأدب النسائي، ارتياكات المصطلح وأشواق العنف المبطن، مجلة روافد، ع1، منشورات مارينو، الجزائر، ص13.

². محمد صابر عبيد: السيمياء الأيروسي من فضاء المخيال إلى نداء الجسد، محاضرات الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، الجزائر، ص355.

³. نبيلة الزبير: مشروع قراءة (اللغة، الأنوثة، الكتابة)، المجلس الأعلى للثقافة، مؤتمر المرأة العربية والإبداع، 2002، ص64.

⁴. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص105.

⁵. الرواية، ص123.

يجيب عن هذا العلم بأنّ الكتابة هي الحوار الداخلي الذي يظهره الخطّ، والذي يتجاوز بلاغة اللسان المتلثم في كثير من الأحيان، كما أنّ الكتابة تعبير عن مكبوتات ليس من اليسير البوح بها.

إذن تكتب المرأة لتقتل الآخر الرجل، فترفع بذلك حصانته عليها، وتلغي حصرية الإنتاج والإبداع، وتتخلص نهائياً من سلطة وسطوته، وتكون هي الفاعلة وصاحبة النص بدل أن يكون بطلها. ولما كان فعل القتل متعذراً عليها في الواقع، لجأت إليه خلسة على الورق ليكون توقيعاً على نفي الآخر من المملكة المزعومة: "كنت كاتبة نزعات إجرامية، تجلس كل مساء إلى مكتبها، ودون شعور بالذنب تقتل رجالاً، لا وقت لها لحبهم، وآخرين خطأ أحببتهم، تضع لهم أضرحة فاخرة في كتاب وتذهب للنوم"¹.

وليبتها تكتفي وتتوقف عند هذا الحدّ، إنها مستلذة لفعلها، مستبيحة لجرمها، مستمتعة بلعبتها لأخذ سلطة الكتابة وتخليصها من الرجال، "إننا نكتب الرواية لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتأنا بهواء نظيف"². وتحمل المقطوعة السردية هنا ملمح الانتقام، وهذه ميزة نقدية في السرديات النسائية الجزائرية.

ولا تتوقف حيلة الكاتبة عند أخذ صولجان الكتابة من الرجل؛ بل تستغل الظروف لكتابته بسجنه داخل الرواية، فيتحول بذلك إلى موضوع تملي عليه أدواره كما شاءت ضمن لعبة روائية شغلت المتن السردية. وقبل أن تكمل لعبتها بسدل الستار على أحداثها الإجرامية، تحنّط أبطالها في توابيت للموت وأخرى للحياة؛ فوالدها قتلته شهيداً، وكذلك عشيقها الفلسطيني زياد، وزميلها الصحفي عبد الحق. كما قتلت سائقها الخاص برصاص الإرهاب. أما خالد البطل، فشوهت جسده ببتير ذراعه منذ البداية في "ذاكرة الجسد"، ثم قتله في "عابر سرير"، وأنهكت جسده بمرض السرطان في مستشفى باريس. في حين جعلت بطل "عابر سرير" مشلول اليدين. أما أخوها "ناصر"، فتركته يعيش المنفى هرباً من السلطة في الجزائر كما هو الحال مع

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 151.

². الرواية، ص 18.

الصحفي "مراد". وكذلك عمّها "سي الشريف" وزوجها "سي مصطفى" العسكري، جعلتهم جميعاً دون ضمائر، قتلت فيهم الشرف والنزاهة والإخلاص لمبادئ الثورة والوطن.

إنّ القتل في رواياتها مسّ معظم الرجال الذين لهم علاقة بها، وهذا انتقام من الذكر الذي قتل المرأة بأكثر من طريقة قهراً وظلماً، بحجة أنّها عار وناقصة؛ فجاءت بالبطل خالد رمزا لوظيفة سردية دلالة على امتلاكها سلطة الكتابة كفعل من جهة، وإحكام قبضتها على الرجل جهة أخرى، فحدّدت مسار حياته، وحولته إلى مادة لغوية أعادت صياغتها من جديد، وهي تتحكم فيه وتسيّر حياته؛ فلم يكن "خالد" إلا أداة مثل جميع الأدوات السردية وآلياتها حين استخدمته في تمرير خطابها و"تخليص اللغة من فحولاتها التاريخية"¹. لذلك جعلته يخضع لسلطتها، ويسرد تحت سيطرتها، ويأتمر بأوامرها؛ بل يعرض حياته ويطلّ عليها مسرودة داخل النص الروائي الذي لم يظهر الوجود الأنثوي إلا داخله؛ وقد "تحررت المرأة من كونها موضوعاً للغة لتكون الفاعلة والمؤلفة والمنتجة للنص"².

خلقت أحلام فضاء أنثوي خالصاً في صرح الكتابة، وذلك ليعيد لها سموها ومجدها. ودونما عناء، أقامت لعبتها السردية، وقدمت الرجل سارداً ومسروداً له، وجعلته يعاني ليتحقّق وجودها عبر الآخر وقهره، شوهته جسدياً، وجعلته ناقصاً، أوقعته في حبّها، وخانتته مع صديقه (زياد)، ثم تزوجت بغيره "سي مصطفى". كما أقصت أحلام أحلامه الثقافية حين عاد للوطن بعد الاستقلال لإقامة ثورة ثقافية، فسجنته وأهانته سردياً، "هكذا كتبته، وجعلته ناقصاً وخاسراً وجعلت لسانه يجري ضد فحولته"³.

ولتكون أكثر وعياً وتحضراً منه، قدّمت له فرصة استعراض خيالاته، والإفصاح عنها، إنّها تمهله وتعطيه أحقية الكلام والحضور التي حرّمها منها غصبا بقتلها صمتاً على جميع المستويات؛ فلا يسمع لها رأي، ولا يؤخذ منها مشورة، لقد سجنته داخل لعبته (اللغة)، وخلقت منه كائناً ورقياً تتحكم في مصيره. ثم تبدأ الأنا

¹. عبد الله الغدامي: اللغة والمرأة، ص 181.

². المرجع نفسه، ص 185.

³. المرجع نفسه، ص 184.

حين تبحث عن مفاتيح الكتابة، و"تستجد بأكسجين اللغة المذكور، لكي تجد طريقها إلى مشارب الخطاب ومغاور التعبير"¹ من الرجل الذي سيطر عليها، واحتكر الكتابة لنفسه وأزاحها.

وقبل القضاء عليه، وإبعاده من وجودها وحيزها، تترك أنّ عليها الدخول كيفما كان سرا أو علنا إلى هذا العالم أولاً، والسعي إلى امتلاك ناصيته ومواطن التأثير ونقاط الضعف لديه، فتصرّ على الانتصار بجعله يتكلم حتى تأخذ منه ما تريد "أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه لاكتشاف قصتي الأخرى، وهي تروى على لسانه"². تبدأ عملية الاحتيال والتحايل التي تديرها الآن في إصرار وتحذّ، تعي كلّ فصولها، تحبّكها لترويض الآخر واسترداد ما ضاع منها وسرق عنوة في زمن احتل فيه الرجل سلطة النص والواقع. كما أنّها ترقص فوق جثته حين تبوح بما تريد هي وما تريد منه على لسانه هو؛ فتنزله من سلطته إلى الإخبار عنها.

تلنقي الآن الساردة بالأنثى الرواية والبطلة نيابة عن كل امرأة، وعن كلّ أنثى لها رهاناتها على كلّ شيء، وذلك لتفتك لغز الكتابة "... لي فضول نسائي لفهمه، بي رهان لجعله يخلع ذلك المعطف... بي تحدّ ليس أكثر"³. ولكن تجد نفسها أمام قارئ جيد لا يستعصي عليه النصّ الملغم، فتعترف بأنّها معركة قوية ليس من السهولة الانتصار فيها. وقبل أن يرمي الرجل أسلحته مقرّاً بوجودها ضمن دائرة الكتابة، تعترف "من الواضح أنه لن يكون بإمكانني أن أكتب شيئاً قبل أن ينطق هذا الرجل"⁴. فهي عاجزة عن المبادرة، لكنها كفيلة بإتمام الخطة حين يبوح هو.

لكن كيف تبدأ معركتها وحربها اللغوية مع الآخر أو (هو)؟ هذا الذي كلّما اقتربت منه، ازداد بعدا وأحكم غلق أبوابه؛ فهو عصي لم تأخذ منه إلا كلمات جافة غامضة وحادة قاطعة وفاصلة (أبداً، دوماً، طبعاً،

¹. عبد الله الغدامي: اللغة والمرأة، ص20.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص92.

³. الرواية، ص28.

⁴. الرواية، ص28.

حتمًا، قطعًا)، وهو الخبير بمغاليق اللغة، كما أنّ طريقته في الكلام وفي السؤال وفي الجواب وفلسفته في التحوّل غريبة حيرت الأنا، "أربكها طويلاً وجعلها تختار كلماتها بحذر كل مرة سالكة كل المنعطفات اللغوية للهروب من صيغة السؤال"¹. كما باغتها وأدخلها في ارتباك تصير فيه اللغة مضماراً للنساق، وحلبة لصراع شديد التنافس، لقد حيرها هذا الرجل في فلسفته وذكائه وكلامه، لدرجة "يصبح الصمت معه حالة لغوية"² تصنع حيرة وبلاغة. وهذا ما تثبته النظريات النفسية في بلاغة الصمت عند مواقف كثيرة، فيكون فيها أبلغ من القول والتصريح.

ولما كانت الأنا تدرك أنّ "الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرّموز والكتابة سواء كان جسد المرأة أو الرجل"³، رأت أن تدخل عالم الرجل عبر الجسد، كونه الوسيلة الأكثر اتصالاً مع الآخر، وإثارة لمكانن اللذة فيه، وتجريده من أسلحته علّه يفتح آفاقاً جديدة لفهم أسرار الكتابة الذكورية: "أريد أن أطلع التاريخ السري لجسدك"⁴. تقترب منه وتتودّد، ثمّ تذهب للقاءه في شقته سرّاً ومتخفية عن العيون، ومن ثمّة تستدرجه إلى الهاوية وإلى نقطة ضعفه التي لا مناص منها، وتستولي على جسده وعواطفه لتخضعه أمامها، وتكسر عنفوانه وتخرق أسواره، مراوغتها للآخر تزيدها إصراراً ومكراً، ليتحدّد فضاء الصراع حول الجسد وعواطفه، وهو سلاح الأنثى الدائم، ملامسته وسيلة اتصال مأكرة عندها، ومنطق تتبناه لتغريه بالجسد ثمّ تقتله بالسرد، لذلك سعت الأنا داخل الرواية استدراج الآخر عن طريق الجسد؛ "فالدخول النسائي إلى التاريخ، يمرّ عبر الجسد، وليس عبر تجربة حياتية متكاملة"⁵.

ينتهي الصراع السردى بين الأنا المرأة والآخر الرجل بانتصار أنثوي على الذكورة، يعترف (هو) "كيف الفكاك من حب تمكن منك حدّ اختراق لغتك، حتى أصبحت إحدى متعك فيه هتك أسرار اللغة؟ النشوة معها

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 20.

². الرواية، ص 16.

³. محمد نور الدين آفاية: الهوية والاختلاف، ص 45.

⁴. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 292.

⁵. سعيد بنكراد: النص السردى، نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، دط، دت، ص 132.

حالة لغوية، لكنني كنت أراقصها بالكلمات، أخاصرها أطيّرها أبعثرها، ألملمها، وكانت خطى كلماتها دوماً تجد إيقاعاً منذ الوهلة الأولى¹. والحب أقوى وسيلة للسيطرة، فالعواطف تشدّ العقل، وتجعله أحياناً تابعاً لا متبوعاً.

يفاجئ الآخر بالمعطيات الجديدة، ويختلط عليه الأمر في حيرة "هل اللغة أيضاً أنثى؟"². لم يكن جاهزاً لمعركة الكلمات بعد أن استهان بالخصم واستهزأ به في عقر داره وفي مملكته؛ فقد بدأت تدخل عالم الكتابة، وتقف عند مراوغته، وتصمد أمامه باللغة ذاتها، لتؤسس للأنا كيانه له كيانه، ووجوداً له حضوراً من التفوق باعتراف الخصم: "أرهقني كتابك ذاك، كان ممتعاً ومتعباً مثلك، اعترفت لك فيما بعد أنّ علاقتي بك تغيرت منذ قرأتك، وأني أشك أن أكون قادراً على الصمود بعد اليوم، فأنا لم أكن مهياً لسلح الكلمات"³. لقد بدأت الأنا تستبين طريقها للانتصار مترددة "وهذا الرجل الذي كان يصّر على الصمت وأصرّ أنا على استنطاقه... ها قد جعلته ينطق أخيراً يقول كلاماً أردته أنا، فهل هزمته حقاً"⁴.

تنجح الأنا في إدخال الآخر لعبتها الإغرائية بسجنه وترويضه على المعطيات الجديدة والقواعد والمواقع التي أصبحت عليها اللغة، أنتجت نصّاً أنثوياً أبهره. لم تكن تطمح في البداية إلا لتغيير نظرة الرجل نحو المرأة والتي كانت هامشية وبعيدة عن الفعل الإبداعي، وفجأة وجدت نفسها تصارع داخل حلبة اللغة، ومن ثمة طمحت لأخذ مفاتيحها التي "ليست من صنعها وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرّر الرجل أبعادها ومراسمها وموجباتها"⁵ حتى لم يسمح للمرأة الاقتراب منها، والآن تستعيد إنتاج صورتها التي شوّوها الإرث الذكوري، وبالتالي تفكيك الفكر السائد، وكسر سلطة الرجل الذي أخضع اللغة وأسرارها لصالحه.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 173.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 219.

³. الرواية، ص 128.

⁴. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 32.

⁵. عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ص 8.

لقد اكتشف الأنا هويتها السردية في جسد الآخر؛ ف"الكتابة رجل والحكي امرأة"¹. لذلك لجأت إليه تحاكيه وتحلّله، تتهرّب حيناً وتأتيه أحياناً أخرى، تمارس عليه الغواية لتأخذ ما تريد حين يزول مخزونها من الكلمات، أرادت الأنا الخروج من دائرة الحكي إلى دائرة الكتابة، هذا الفعل الذي لا يمحي ويبقى شاهداً على الحضور والقوة والسلطة؛ تغزو مستعمرة له من خلاله، وتثبت ذاتها وترسي دعائم قوتها. تدخل من الأبواب المغلقة والمحرمّة لتكتشف سحرها وجاذبيتها عبر جسد الآخر (هو) دون خجل.

يصبح المشهد السردى بهذا صورة إبداعية تستدعيها لحظة الكتابة والإنشاء، وتكشفها القراءة الناقدة؛ فقد نصبته مدفعاً موجهاً إليه في كتاباتها الروائية، وكلما أحسّت بضعف قريحتها السردية، لجأت إلى جسده مسرعة لاهثة، ليعطيها الإلهام والتحدى الذي لم تجده في زوجها الذي لا يحسن التعامل معها، وهو يراها وعاءاً للإنجاب لا غير، كما أنّه لا يغريها، ولا يفجر فيها طاقاتها الإبداعية، فليس الرجال كلهم قادرون على منح الإبداع للمرأة.

فزوج البطلة يجهل مفاتيح الكتابة، ويكره المرأة المخربشة مخافة أن تأخذ الصدارة في إرث تدوين التاريخ حتى وإن كان لا يفهمه ولا يهتمّه، لكن لا يجب أن يتغيّر موقع الرجل عنده في الصدارة، موقع اعتاد عليه بداهة تاريخية، تقول الأنا عن زوجها: "زوجي مثلاً لم يوفق يوماً في تمييز الأثاث الحقيقي عن الأثاث المزيف في أيّ نص كتبتّه، ولذا أصبح يبيد انزعاجه من جلوسي أمام طاولة الكتابة، بدل أن تخصص هذا الوقت لطفل لا يأتي... دون أن يعرف تماماً أن ما يزعجه هو الكتابة في حدّ ذاتها كعمل مواجهة ومراوغة صامتة، لم يستطع برغم إمكانياته البوليسية التجسّس على مصداقيتها"².

¹. عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ص 26.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 96.

وزوجها يقتل فيها فعل الكتابة؛ لأنه لا يملك مفاتيح التعامل معها ولا مع جسدها الفاتن لخلق علاقة متكاملة، علاقة تنطلق من اللذة لتصنع السرد كونها "فعلا خلاقا معادلا للإخصاب والحياة"¹. وزوجها كذلك لا يتقن الكتابة كـ"تفجير لمكبوتات الأشياء"² حتى يكون معطاء ومنتشياً، مؤكدة في ذلك على علاقة الخلق المتكاملة بين الجسد والكتابة، متسائلة "لم أفهم يوماً، كيف يكون بإمكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى أو في مطار دون أي اعتبار لحميمية الكتابة، أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني، وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد كل أوضاعك النفسية وتقلباتك المزاجية أمام ورقة"³.

وما كادت الأنا تملك فعل الكتابة وتتحرّر منه، حتى وقعت في عبودية الجسد، لقد تركت لجسدها كامل الحرية في شهوته وتفكيك ألغامه، وتفجير طاقته؛ فكانت تتراقص لهفة ورغبة لملاقاة الآخر تحدياً لزوجها الذي يمثل المؤسسة العسكرية بسلطتها، وتضرب بالأعراف والتقاليد التي وضعها وترفضها علناً، وتؤسس لذاتها من خلال فضاء الكتابة كثيراً من الحرية والجرأة والانعقاد؛ فتلتقي فيه الأجساد على الحب والعشق والخطيئة لتعزف ألحان الكتابة الشعرية.

كما تؤكد الأنا سقوطها في فخ عبودية اللذة وتعترف؛ فانتصارها لم يدم طويلاً، لقد انقلب الوعي بالكتابة وسلطتها ليوازي حبّ الآخر جسداً متلبساً باللذة؛ إذ عاد وخرج من الكتابة التي أسّسها إلى الواقع المسيطر عليه، والتبست بهاجس مطارده والبحث عنه في المقاهي والشوارع والجسور وعلى صفحات الجرائد، لم يعد بإمكانها الاستغناء عن "ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ سنوات ثم نسيتُه داخل كتاب ألقيت به إلى جوف

¹. بوشوشة بوجمعة: سرد التحريب وحدائث السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 118.

². محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 41.

³. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 65.

مطبوعة، كما يلقي بجثة إلى البحر بعد أن أثقلتها بالصخور حتى لا تعود إلى السطح ولكنه عاد¹. ليسكن
كيانها شهوة يصعب الهروب منها.

دخلت المرأة بجسدها معركة صنعتها كان نصرها أعظم فشل؛ إذ لم تكن تحارب سوى طواحين لذتها، لم
تستطع الصمود أمام الرجل، لينتهي بها الأمر أخيراً إلى فخ عشقه اللغوي "رجل نصفه حبر، ونصفه بحر،
يجردني من أسلتي، بين مدّ وجزر يسحبني نحو قدري، رجل نصفه حياة ونصفه إغراء يجتاحني بحمي القبل
بذراع واحدة يضمّني، يلغي يدي ويكتبني، يتألمني وسط ارتباكي يقول: إنّها أول مرة أطل فيها من نافذة
الصفحة، أتفرج على جسدك... دعيني أراك أخيراً، أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات، يطمئنني: لا تحتمي
بشيء. أن أنظر إليك في عتمة البحر. وحده قنديل الشهوة يضيء جسدي الآن"².

في هذا الانصهار، تفرّ منها مفردات الكلام والجسدان في حالة صراع وسلطة وإرث إبداعية أهمّ ما يميزه
أنّه "لحظة مواجهة ومراوغة وحميمية"³، ثمّ تذهب مستسلمة لقدرها الذي يظلّ الرجل هو المسيطر عليه،
يمارس عليها الإغراء فينتفض تحت وطأة دهشتها، يأخذ منها دورها في الكتابة، بل يلغيا ويكتبها موضوعاً
منتهاكاً ومفعولاً فيه، ويسترد ما ضاع منه وضيّعه في غفلة بأن سمح لها وبرضاه أن تتقن أمور الكتابة،
يمنعها من الاحتماء بالكلمات، ويظلّ متفرجاً على جسدها الذي انهزم لذّة وشهوة، تحاول عبثاً أن تستجد
وتحتمي بالكلمات لفك عجزها فيحرمها منها مرة أخرى.

كانت الأنا تدرك جيداً ما فعله بها جسدها لحظة انفجار لذتها، وأي عرش نزلت عليه طواعية المستسلم
المستلذ بالخسارة، "كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به
في كل منطقة يعلنها منطقة محتلة وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله"⁴، فرحلة البحث

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 274.

². الرواية، ص 288.

³. نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 166.

⁴. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 288.

عن الكتابة وجعلها وسيلة لدحض سلطة الآخر الرجل لم تكن مجدية كثيرا عبر جسده "باعتباره مجالا لصراع غير محدود"¹، لينتهي بها الأمر مستسلمة أمام أسلحته.

لقد كانت لذة البحث عن مفاتيح اللغة عند البطلة أبعد من أن تخسر معركتها مهما كان الثمن؛ فالعملية الإبداعية تخترق ولوج الصعب والمغلق، وتتجاوز المحدود والممنوع وصولا إلى مآربها، "هو يعرف كيف يلامس أنثى، تماما كما يعرف ملازمة الكلمات بالاشتغال المستمر نفسه يحتضني من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب... ما تراه فاعلا بي؟ تراه يرسم بشفتيه جسدي؟ أم يرسم قدري، تراه يملئ علي نصي القادم؟ أم تراه يلغي لغتي؟ هذا الرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة"².

تحاول الأنا تأسيس نص جديد تتساوى فيه مع الآخر، وربما إلغاء مكانته عبر إرضاء رغباته للجسد، وهنا تلتحم مفردات الكتابة (الكلمات، جمل، نصي، لغتي، يكتبني) بمفردات الجسد (يحتضني، شفتيه، جسدي، قبلة...) لتعطينا صورة يمكن القول بأنها تقود إلى الجنس نحو واضح ومفصّل ليصبح فعلا قائما بين الأنا والآخر (هو)، فيكسر اللقاء بعدا لغويا بشعرية مجازية، وبعدا سرديا يموت فيه البطل حين تحقق الأنا ذاتها، ويوح فيه بالكثير؛ ذلك أنّ "الكتابة تفجير لمكبوتات أشياء الجسد"³.

اجتمعت عند "الأنا" رغبة الكتابة برغبة الجسد المغطى باللذة المكبوتة، فجعلت الجسد يتقد سرديا، وينتج نصا أنثويا مشحونا ومكتفا إثارة ولذة، تتوالد كلماته وتتناسل سرديا عوض التوالد الذي انتفى وانعدم في واقع الأحداث؛ فغياب المرأة طبيعيا وبيولوجيا داخل السرد العاقر، عوضه الحضور الإبداعي من خلال علاقة المرأة جسديا مع الكتابة، والتي أصبحت وسيلة للتعبير عن الذات وتجاوز الآخر.

لقد جعلت "الأنا" الكتابة خصيصة نسوية تخضع لجسد المرأة المنتشي والخاضع لمبدأ الأحاسيس والمشاعر ليعيش فوضى في حواسه؛ فهي تكتبه منتشيا بمعاناته ورغباته، تعريه لينفتح على الداخل، ويوح

¹. محمد نور الدين آفاية: الهوية والاختلاف، ص 45.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 191، 190.

³. عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ص 131.

نصيا بمغاوير جسدها ومكونات ذاتها وهمومها، فيصبح النص انعكاسا لجسد مكبوت يعيش قهرا مشوّها داخل المؤسسة الزوجية، وعقيما في حالة موت سريري، فتعمل الأنا على الاختباء خلف النص وحجب ذاتها الرّغبة المقموعة بخيانتها في الوقت ذاته عن طريق اللعب بالكلمات، وجعلها تتحرّك عشوائيا خارج أسوار أخرى.

وتتواصل أزمة الأنا مع الآخر ومع ذاتها في الرواية، لتجسّد غربة الجسد وحرمانه. وهنا يتحول الجسد عند الأنا في سياق الوعي بالكتابة إلى وعي بالذات وغريزتها "في المتعة كلمة سر، وشيفرة جسدية، تجعل من شخص عبدا للآخرين دون علمه، وهذا الرجل الذي لم يستعمل معي سوى شفتيه، من دله على متعتي حتى يسلك ممرّات سرّية للرّغبة لم تعبرها شفتا رجل قبله؟... لم أكن أملك القوة ولا الرغبة في مقاومته، كنت أجد متعتي في اندهاشي به"¹.

يفجر النص كتابة الجسد الأنثوي المقموع حين يقترن بالذّة الدّينية والمكبوتة والمستعرة داخليا. وحين تتحقّق غاية امتلاك الكتابة، تفقد الأنا الرّغبة في هذه الغاية، وتخبو "وأنا التي دخلت معه هذه المباراة اللغوية ككاتبة تحترف الكلمات، وترفض أن يهزمها بطل في عقر دارها، وفي كتاب هي صاحبتة، ها أنا أهرم أمامه شوطا بعد آخر"². يتحوّل خطاب الأنا هنا، ويحيد عن غايته الأولى والأصل والمتمثّل في التحدي والمواجهة والانتصار لإثبات الوجود إلى استسلام وحب، فينقلب السحر على الساحر، ولم تعدّ الأنا تعرف "الفاصل بين الكتابة والحياة"³، وهي تتبع مشاعرهما، وتسيطر على غرائزها، تعترف في النهاية "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 262.

². الرواية، ص 261.

³. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 270.

⁴. الرواية، ص 407.

لقد وقعت الأنا ضحية حضور الآخر، أصبحت لا تكتب إلا بحضوره، "حاولت أن أكتب فلم أستطع، كان ذلك الرجل الذي اختفى منذ شهرين قد فرش لي حقولا من الألغام في كل الطرق المؤدية إلى الكتابة ونجح في إقناعي بأنّ البياض هو الحدّ الأقصى لأي مساحة روائية، وأنّه الإنجاز الوحيد في أي كتاب، وأنّ كل رواية لابد أن تنتهي باحتمالات البياض، فماذا أفعل إذن؟ وكيف أواجه كل هذا الخراب الجميل دون قلم"¹.

اختفى الآخر (هو)، وزالت معه رغبة الأنا في الكتابة، وأصبح لا معنى لكتابتها خارج أسوار الآخر، وذلك بموت بطلها برصاص الإرهاب، لتسودها خيبة في الوطن والحياة، وفي الكتابة كذلك "كانت تسعدني فكرة التّخلص من ذلك الدّفتر؛ فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة بحجة أنّها الوسيلة الوحيدة للبقاء على قيد الحياة... ولذا قرّرت بعد هذا الدّفتر أن أقوم بمحاولة اكتشاف فضائل الجهل ونعمة أن تكون أميا في مواجهة الحب وفي مواجهة الموت... وفي مواجهة العالم"². وتعطينا الرواية هنا مشهدا محزنا أنّ صراعها الأنثوي مع الآخر الرجل حين ينتهي بقتله، لا يمنح السكينة التي تبحث عنها، فتظل في فوضى من حواسها، وتتوقف لحظات الكتابة وتجف أقلامها.

لقد تعبت الأنا من الكتابة بعد إدراك أنّها ليست جوهر الحياة السعيدة؛ فقد خرجت، وتتخلّى بذلك عن دورها الإبداعي ككاتبة، دورا دخلت به متحدية مملكة الرّجل، ويبدو أنّه أتعبها بلا شك. وتعترف بسعادة لم تعيشها في دور الكاتبة أو المثقفة: "كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة وأعي إشعارا لمن حولي بذلك، أنقاس معهم حياتهم العادية بمشاغلها وتقهاتها اليومية، بأحاديثها وضجرها ... بأفراحها وحزنها ومخاطرها، أن أعود أخيرا امرأة طبيعية بعائلة وبيت"³.

هنا تطمس الأنا حضورها ككاتبة، وتلغي دورها تماما، لتبقي نفسها داخل الفكر الفحولي؛ فهي تريد الرجوع إلى الحياة باعترافها؛ فالكتابة هي اللاحياة. وهي تريد أن تعيش حياة طبيعية عادية بعائلة وبيت، هذا

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 355.

². الرواية، ص ص 371، 372.

³. الرواية، ص 373.

موقعها الطبيعي كما تعترف، فهل قتلت أبطالها لتريد الكتابة فقط تحديا بالرواية النسوية لإبداع الرجل؟ أم قتلت أبطالها ثم ندمت حين فقدت لذّة الكتابة بعدهم؟ أم قتلت أبطالها لأن التاريخ والثورة والإرهاب والمآسي والأوضاع هي من قتلت الرجال، وصنعت من رموزها روايات.

هكذا خرجت الأنا من لعبة الكتابة معترفة أنّها انتهت إلى التّلاشي. كما خرجت من هذا الاشتغال الحكائي الذي تورّطت فيه والذي قادت فيه أبطالها إلى الموت، وتحوّلت هذه اللعبة إلى لعبة موت، لقد أدركت بلا شك، أنّ حضورها ككاتبة مقترن بحضور الآخر/الرجل كما تقوم به سنة الحياة والفطرة الإنسانية. ومما يمكن استنتاجه في منظور الأنا عند الساردة مهما اختلفت الروايات، أنّ الكتابة النسوية حين تحاكي الرجل في سردها ووصفها، تكون بحاجة أحيانا إلى فهمه أكثر، فكان الأنا في بعض مشاهد الاغتراب والذاكرة والوطنية في الرواية بصورة أقل تحملا عليه مما هو في الواقع، وهنا ندرك الفوارق حين تكتب الأنا المرأة في تصوير الأنا الرجل، سيظل خيطا رفيعا يحول دون بلوغ الوصف دقته، والمعنى وضوحه. وكذلك العكس؛ فحين تصف الساردة الأنا الأنثى، تجد السرد أكثر تماسكا، خاصة في وصفها لعلاقة الجسد باللغة بالبوح والتعبير. ويزيد تفسيرنا وضوحا هي أنّ الكتابة أكثر جرأة في البوح من المصارحة والمواجهة والمباشرة، ومن طبع الآخر الرجل بالنسبة للمرأة قوة المواجهة الشفوية، واللامبالاة في التصريح، أما الأنا الأنثى فتجد في الكتابة ملاذا وملجأ.

خلاصة الفصل:

من المستحيل كما أشرنا سابقا أن نكتب بالانسلاخ من الأنا، أو نعيش من غير قناعات الذات، أو نتهرب من مسؤولية شعورنا من النحن، وذلك في إطار العلاقة بالآخر. مع تلك الحالات تبرز مواقف الأنا، وتتجلى صورها، وقد كانت روايات أحلام مستغانمي كما عالجتنا في الفصل، نموذجا عن هذه الحقائق؛ برزت فيها الأنا مثقفة في سردها، ومثقفة في تفكيرها الثوري، مثقفة في البطل خالد الذي أثنى الرسم، وزياد الذي نظم الشعر، وعبد الحق الصحفي البار، وغيرهم كثير، كلهم مثقفون في رؤية الواقع، والموقف من السلطة. غير أنهم بهذه المواقف والرؤية، عاشوا أنا من الاضطهاد والانتماء أحيانا.

كما تجلت الأنا عند الكاتبة أحلام في علاقتها مع التاريخ، وعلى قلق من الذاكرة، أنا وطنية ووفية، لكن ذاكرتها تضطرب بين المفاخر والمآسي؛ ذاكرة تصالحها أحيانا، وتبعدها لتراتح منها أحيانا أخرى، لأن فيها من الألم والجراح. فتتجلى من هذا الموقف أنا أخرى لا تريد الواقع، ولا تحتمل الذاكرة، فتتخذ من الاغتراب سبيلا وملاذا، اغتراب حسي عن الوطن ومدائنه، وهو اغتراب غير اختياري. واغتراب آخر معنوي، وهو أشد ألما وقسوة، حيث إلى اللاوطن، اللاذاكرة. اللاكتابة.

ثم تجلّت أنا أخرى، أنا المرأة، أنا الأنثى، أنا الباحثة عن مكانتها ودورها، وموقعها من الوطن والحياة، وموقعها من الفن، فكانت في روايات الروائية أحلام ساردة منتصرة عبر لذة الكتابة، رأت أن تدخل عالم الرجل لتفتك منه حصر الكتابة، وتخلص اللغة من فحولتها التاريخية، فأخرجت بذلك مكبوتات الواقع النسوي لتعاقبه الآخر بها، فسفكت بالسرد دماء أبطالها، قتلت بعضهم، وشوّهت آخرين، وجعلتهم دون ضمائر، واستنتت منهم من أوفى للوطن والتاريخ والثورة. كما أدركت الأنا المرأة أنّ مفاتيح السيطرة على الآخر تكمن في الجسد، كونه الوسيلة الأكثر تأثيرا عليه بالفطرة الإنسانية. فسجنته داخل لعبتها الأنثوية والكتابة الحميمية بين لذة الجسد ولذة السرد، لتعبر في تلك اللحظة عما تشاء، وتقول ما تشاء عن الآخر. ثم تطمس أخيرا حضورها ككاتبة، لترجع داخل الفكر الفحولي والحياة الطبيعية.

الفصل الثالث: تجليات الآخر في روايات أحلام مستغانمي

أولاً: صورة الآخر السلطة

ثانياً: صورة الآخر الإرهاب

ثالثاً: صورة الآخر الغربي

رابعاً: صورة الآخر الرجل

تمهيد الفصل:

عرفنا في الفصل السابق صورة الأنا وكيف يتجلى في روايات أحلام مستغانمي. ولأن فهم الثنائية والعلاقة التي تحكمها يكون عبر معرفة وتحديد وفهم الآخر؛ لذلك جاء هذا الفصل لاستجلاء الآخر وما يحمله من تصورات في روايات أحلام مستغانمي.

وبنفس المنهج في الفصل السابق، نعالج موضوع الآخر في شكل صور تتضح معها ملامحه في السرد ليعطينا صورة عن الواقع، ومواقف الحياة وتقلباتها، وهذا بعد تقديم ما تيسر من الشّروح النظرية التي تمهّد لكلّ صورة، والتي اعتمدناها في كلّ جزئية من دراستنا.

ولما كانت الشعوب والمجتمعات لا تعيش دون سلطة، وتعيش معها أحوالا كثيرة سياسية واجتماعية بين القبول والرفض، ولأنّ الأدب والروايات بالأخصّ من أكثر الخطابات التي تحضر فيها هذه العلاقة، جاء اختيارنا على صورة السلطة كآخر لكلّ أنا يعيش في المجتمع الجزائري حسب ما تبديه روايات الكاتبة أحلام مستغانمي. ثمّ صورة الآخر الإرهاب والذي شكّل نقطة سوداء من المآسي، ومشهدا قاتما أحمر من دماء الجزائريين في تاريخ الوطن. وقد صورت الروايات المدروسة اختلاف الموقف من هذا الآخر.

ثمّ يعالج الفصل صورة الآخر الغربي، وما يحمله من ذاكرة بائسة من الاحتلال، وانبهار معاصر بحضارته عند الشّباب خاصة دون الاعتبار لماضيه وما فيه من احتلال وظلم، لننظر صورة هذا الآخر في النّماذج. وأخيرا يعالج الفصل صورة الآخر المرأة؛ حيث عرفناها في الفصل الأول صورتها حين تكون أنا، وفي هذا الفصل نعرف موقعها كآخر عند الرجل، ومعلوم أنّ العلاقة بين الأنا والآخر لا تأخذ شكلا ولا معيارا محدّدا.

أولاً: صورة الآخر السلطنة:

1_ المسار التاريخي للسلطنة في الجزائر المستقلة:

ما لبثت الجزائر أن تعيش وتتذوق طعم الحرية التي تكبدت عناء الحصول عليها بعد مائة واثنين وثلاثين سنة تحت سلطة الاحتلال الفرنسي وتعسفه؛ فما لبثت تنعم باستقلالها المستحق والمشروع، حتى بدا ما لم يكن في الحسبان، بدا وأنّ مأساة الشعب الجزائري تتجدّد بمنعرج جديد في تاريخه المعاصر، والذي ظلّ يخفي تحولات عميقة بعقد جديدة. فبعد تسلم مشعل الحرية وتحقق طموحه، حتى اصطدم ببروز أزمة جديدة تغيرت معها الأوضاع وخبّبت الآمال المرجوة؛ "فേഷية الاستقلال، طففت على السطح صراعات أشقاء الأمس التي أضمرت حرب التحرير الوطني، هذه الصراعات التي عطلت بناء الدولة"¹.

وتعود جذور تلك الصراعات إلى قبيل اندلاع الثورة التحريرية المباركة، ف"الخلافات كانت من القوة والعنف؛ بحيث لم تكد تتحد الحركة الوطنية إلا في السنوات الأولى من الحرب التحريرية، غير أنّ بعض الخلافات اختفت أثناء الثورة، أو قضت عليها ظروف سياسية معينة وبعضها ظلّ قائماً"². وجاء هذا الصراع ليكون شاهداً على أخطاء الماضي وتناقضاته الخفية، فيكشف موقفاً مغايراً للوضع إبان الثورة وبطولات الثوار بعد قيام الدولة الوطنية التي كان يفترض تولي جيل الثورة مهمة قيادتها.

وعن السلطة آنذاك، فقد استمدت من التاريخ الوطني الثوري أصولها الأولى، ومن الفكر الماركسي والاشتراكي أبعادها السياسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية، وهي جزء من أنماط القيادة السياسية في دول العالم العربي. لكن وبإعلان السلطة الحاكمة عن إعادة بعث الحزب الوطني لإدارة شؤون الدولة في إطار نظام الأحادية الحزبية، انفجرت "أزمة المناصب والقيادة داخل الحزب"³، مما جعلها تواجه تناقضات

¹ عبد العالي دبله: الدولة الجزائرية الحديثة (الاقتصاد والمجتمع والسياسة)، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص38.

² إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص56.

³ بوشوشة بن جمعة: الرواية العربية الجزائرية، ص17.

كثيرة بعضها موروث من الثورة؛ لذلك ظهرت "مختلف الصراعات القديمة التي أخذت تطفو إلى السطح واتخذت أشكالاً مختلفة؛ فالدافع إليها واحد لا يخرج عن تضارب المصالح المادية والتنافس على السلطة"¹، ومنها ما أفرزته مرحلة ما بعد الاستقلال مباشرة، متمثلة في الصراعات الفكرية والإيديولوجية، والرؤية لما يجب أن يكون عليه نظام الدولة السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

تواصلت تلك الصراعات لتأخذ بعداً أكبراً كصراع طبقي حول الحزب إلى وعاء يضم جميع المتناقضات حتى جاءت مرحلة الثورة الديمقراطية التابعة للثورة الوطنية. وفي الحقيقة كان ميثاق الثورة والوعود عندهم ما هي إلا شعارات زائفة. وشيئاً فشيئاً تحرّرت السلطة من هذه الوعود الزائفة، وهذا ما عمّق القطيعة بين السلطة والفئات الاجتماعية التي ظلت مهمشة بعد أن استعصى عليها الفهم، وتعمقت عزلتها، وتمّ إقصاؤها سياسياً واجتماعياً دون أي اعتبار لماضيها النضالي.

و"بعد انتقال الحكم إلى الشاذلي بن جديد، أراد مخالفة النهج التنموي السابق، فقام بتوقيف عملية التنمية"²، كما أحدث الرئيس عدة تغييرات في المجال الاقتصادي؛ "حيث انتهج خصخصة الأملاك العامة، كما انتهج الاستهلاك عبر الاستيراد المكثف مقترناً بالدعم الحكومي للأسعار. ورغم ملائمة الظروف حينها لتحقيق مثل هذا التحول نحو اقتصاد السوق نظراً لارتفاع أسعار البترول مع ثورة الخميني بإيران، لكن تمّ استنزاف فائض عائدات النفط في استيراد الكماليات من مواد الاستهلاك ومحاولة خلق رخاء مزيف"³.

حينها لم تجر الأمور كما يجب، و"انهارت أسعار البترول عام 1986م، مما أدى إلى ارتفاع أسعار المواد الغذائية، وتدنّي القدرة الشرائية للمواطن وتجميد الأجور وارتفاع أسعار المواد بطريقة فوضوية، فلم يعد

¹. حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية، مرحلة التحولات، 1988م-2000م، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2001م، ص368.

². ناصر جابي: الجزائر الدولة والنخب (دراسات في نخب الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية)، منشورات الشهاب، 2008، ص106.

³. محمد عباس: الوطن والعشيرة (تشريح أزمة 1991-1996م)، وزارة الثقافة، ط1، 2005م، الجزائر، ص169.

بمقدور السلطة السيطرة على الأسعار، فضلا عن توقف التصنيع وتسريح العمال وضعف الإنتاج الفلاحي، وقلة المردودية للمؤسسات الاقتصادية¹.

انعكست تلك التغييرات على الشعب الجزائري بالسلب، فدخلت الجزائر في دوامة إحباط نفسي وعجز اقتصادي وسط حيرة دينية ومأزق سياسي. لقد كانت الصدمة قاسية، ولم يعد الفرد الجزائري يستوعب ما يحصل وما يحدث. وفي سياق هذا ولعزل سخط الشعب عن المعاناة الاقتصادية، أعلنت السلطة عن إجراءات سياسية جزئية ومستعجلة، ليصبح التغيير الارتجالي أو بالأحرى غير المؤسس مسارا جديدا في نظام الدولة؛ فبدل إعادة النظر في السياسة الاقتصادية، أرادت شغل الشعب وصرفه عما يقلقه. وبدل جعل المجتمع يعيش نوعا من التوازن الاقتصادي والاجتماعي والاستقرار الفكري والتمهيد لاستقبال ثقافة الديمقراطية والانفتاح السياسي، انتهجت سياسة الترفيع بدل العلاج.

وأمام هذا الانسداد وغياب الرؤية الواضحة، تعالت صرخات الشعب، وتوالت عليه الهزائم والإخفاقات في ظل التحولات السريعة التي لم يستوعبها بعد، ليجد نفسه يخرج من مأزق اقتصادي ويدخل في مأزق سياسي أخطر من سابقه. في ظل تلك التناقضات والتحولات كذلك، عبّر الشعب عن رفضه للواقع الذي يشهد اختلالا في شتى النواحي، وعجزا في تقديم حلول جذرية بدل التذمر والقلق والإحباط. وكلها تمثل مراحل انشطار الذات وضياعا لتنتهي أخيرا إلى عنف شهدته أحداث 1988م؛ فقد هزّت المجتمع في لحظة تاريخية، وأعدت للذاكرة مشاهد الدماء، وما فتأت تضمد جراحاتها حتى وجدت أن الجرح أصبح أعمق. لهذا كله: كانت أحداث أكتوبر 1988م منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر السياسي، ثم "أخذت التجربة الجزائرية بعد هذا التاريخ منعطفًا حاسما غير منمطيتها الجاهزة"².

¹. عامر رضا، كريبع نسيم: رواية الأزمة المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية الترجمة، مجلة اللغة العربية، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، 2009م، ص 240.

². حياة أم السعد: سرديات الخوف في الرواية الجزائرية، مجلة اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر 2، ع 20، 2011م، ص 280.

لقد كان أكتوبر بتجلياته المختلفة موعداً آخرًا ورهانا خسرهُ الشعب؛ "فالشعب الذي حاول من خلال أحداث أكتوبر أن يعيد للمجتمع حركيته بعد أعوام الإفلاس البيروقراطي والاستبداد السياسي ويحدث التغيير في مجتمع اعتاد السكون، شهور قليلة كانت كافية لإقناع الجميع أنّ "التغيير كان سطحياً لمجرد تلوين الديكور، بينما بقي الأساس كما هو"¹.

إثر ذلك، سمح قرار الانفتاح بصعود مختلف التناقضات إلى السطح، والتي اختزلت سابقاً في الحزب الواحد، فظهرت أحزاب سياسية تعتقد إلى مرجعية ثقافية وسياسية قوية، فتاجرت بالهوية الوطنية والدينية، واستغلت رسالة الإسلام، وهوية العروبة، والبعض الآخر استغل هوية الأمازيغية، وآخر استغل الوطنية ورموز الثورة، ثم تحوّل المشهد إلى صراع بين مكونات الهوية الوطنية. وقد حاولت السلطة تأسيس نظام عصري من خلال اعتماد الديمقراطية، لكنه فشل بسبب القرارات الارتجالية وغير المدروسة، مما أدى إلى صعود التيار الديني (الأصوليين)، ثم انفجار الوضع وظهور العمل المسلح للجماعات الإسلامية.

زاد تدهور الأوضاع في خضم تلك الصراعات من تأزم الأمر وتشتته أكثر، مما أدى إلى تشتت المجتمع الجزائري؛ "فهذا التيار الديني الذي قاد هذه الحركات الاجتماعية إلى مواجهات عنيفة مع الدولة الوطنية وأجهزتها المختلفة فقط، بل مع الكثير من القوى الاجتماعية الأخرى، استعادها بخطاب وسلوكيات إقصائية عنيفة، مولداً حالة من العنف الذي ساهم بتفريغ الإرهاب الذي ضرب بقوة بين صفوف أنباء الفئات الشعبية التي كانت القاعدة الاجتماعية والسياسية لهذه الحركات الاجتماعية والشعبية"².

ولأنّ شريحة الشباب هي الفئة الأكثر فاعلية في المجتمع حين تسمح لها الظروف، فقد كان في تلك الفترة مضطرب الأفكار، ولا يعرف سبيل الحق وسط الكم الهائل من التناقضات السياسية والدينية في وطن لم يعد يميّز فيه بين الحق والباطل مع تعدد التيارات المتزاحمة، "وهكذا فالشباب ترك شأنه تقريباً منذ مطلع

¹. حياة أم السعد: سرديات الخوف في الرواية الجزائرية، ص 09.

². محمد عباس: الوطن والعشيرة (تشريح أزمة 1991-1996م)، ص ص، 158، 159.

الثمانينات، يتداول عليه الفراغ السياسي والمصير الغامض واليأس الأسود، كل ذلك في أتون المظالم الاجتماعية الصارخة¹.

ففي تلك الأوضاع المزرية المشحونة بالصراعات والانشقاقات، ماذا يمكن للشباب أن يختار من المواقف تجاه الوضع؟ الهجرة؟ المسجد؟ السجن؟ الانتحار؟ أختار هروبا من واقعه، أم مشاركة في صراع لا يعرف فيه الصديق من العدو. وهكذا كان مسار السلطة في الجزائر، لم يعرف الاستقرار والهدوء منذ بدايتها الأولى بعد الاستقلال، همّشت فيه الشعب، وعرضته للحرمان في شتى نواحي الحياة، وقد انعكس ذلك على الأدب والإبداع والسرد منها على وجه الخصوص، رغم القيود التي كانت مفروضة مع المواقف الدكتاتورية.

2_ صورة الآخر السلطة في روايات الروائية أحلام مستغانمي:

تعدّ مرحلة ما بعد الاستقلال مرحلة حرجية في تاريخ الجزائر المستقلة؛ فهي مرحلة تصفية الحسابات كما أشرنا، لذلك برز الصراع على السلطة واحتكارها من طرف الأقلية "التي نفت المجتمع وحلت محله فأصبحت تتصرف كما لو أنّها سيده، وأنّ المجتمع مجرد أداة بيدها، يحصل كلّ هذا في إطار الاستخدام الموسع والمفرط للعنف والإفساد الأخلاقي والسياسي والمدني المنظم والشامل"²، وأيضا في استغلال مبادئ الاشتراكية وسيطرة جهاز بيروقراطي يقوم على الحكم العسكري الديكتاتوري غايته تحقيق مصالحه الذاتية، كل هذا جعل السلطة غير قادرة على احتضان المجتمع الذي عانى ويلات التهميش والفقر، ما أدى إلى تصادم قاد الدولة شعبا وحكومة إلى أزمة عنيفة هدّدت كيانها.

¹. عبد العالي دبلّة: الدولة الجزائرية الحديثة (الاقتصاد والمجتمع والسياسة)، ص158.

². برهان غليون: العرب وتحولات العالم، ص108.

لقد تبنت السلطة نظاما أحاديا قمعيا أدى إلى حجب الحقائق وترسيخ ثقافة الإلغاء، "لا أذكر من قال يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت"¹. وهذه هي حال الوطن بعد الاستقلال، هذا النظام الجديد الذي يحمل الصبغة الديكتاتورية العسكرية.

إن ممارسات السلطة بقصد أو دون قصد، هو الذي أدخل البلاد في أزمة حسب تصوّر المتن الروائي على لسان البطل؛ حيث يقول "خالد بن طوبال" في ذاكرة الجسد: "عندما عدت إلى الجزائر بعدها، ولأنّ الكلمات ليست محايدة، فقد كنت ممتلئاً كذلك بالمثل والقيم ورغبة في تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم تغير فيه الهفوات التاريخية شيئا، ولم يكن الوقت مناسباً لحلمي الكبير الذي لا أريد أن أسميه الثورة الثقافية بعدما لم تعد هاتان الكلمتان مجتمعتين أو متفرقتين تعنيان شيئا عندنا، كانت هناك أخطاء كبيرة تُرتكب على حسن نية، فلقد بدأت التغييرات بالمصانع، والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان الأخير؛ فكيف لا يمكن لإنسان بائس فارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة ذي عقلية متخلفة عن العالم بعشرات السنين أن يبني وطنا، أو أن يقوم بأية ثورة صناعية، أو زراعية أو أية ثورة أخرى؟ لقد بدأت كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان "ياباناً" وأصبحت أوروبا ما هي عليه اليوم، وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمون الجدران ثورة، الثورة عندما لا تكون في حاجة إلى أن نستورد حتى أكلنا من الخارج... الثورة عندما يصل المواطن إلى مستوى الآلة التي يسيروها"².

تعدّ هذه النظرة الفكرية والخاطرة السردية نقداً لممارسات السلطة بعد الاستقلال، وتعزية للوضع ومدى مغالاتها في الاهتمام بالقضايا التنموية الاقتصادية على حساب الفرد الجزائري الذي خرج لتوّه من حرب عانى خلالها الفقر والجهل والأمية والتخلف، ليدخل حرباً ثانياً أشرس منها لا يملك لها عدّة ولا عتادا. إن

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص94.

². الرواية، ص148.

الثورة الاشتراكية وسياستها المنتهجة جعلت الفرد الجزائري خاضعا للآلة عبدا لها، لا يفكر إلا في حدودها، لقد انشغلت السلطة بالمادة والثروات وتوزيعها، وتناست الفرد وروحه المكبلة والمقيّدة.

ولو نعود للمقطع السّردي لنستشهد على استحضر الروائية أحلام لشخصية البطل بن طوبال وهو يصوّر فساد الآخر السلّطة، فجاءت المقطوعة سوادا على سواد، وفوضى على فوضى، لا تدرك فيها الحواس ماذا تدرك وماذا تترك؟ وهي كذلك ذاكرة من جسد أنهكه الرصاص. ولعل ملمحا آخر سرديا نلاحظه، أنّ أحلام مستغانمي حين كانت تتسج هذا المقطع تخلّت عن كثير من رمزيّتها، جاءت اللغة بشيء من السّطحية؛ إذ كيف تكتب عن وطن يضيع بلغة الجمال الأدبي في موقف يستدعي الدموع لتخطّ الرواية بمداد الدم وتستعيد الذاكرة من المشاهد الثورية.

لقد كانت فترة ما بعد الاستقلال مليئة بالتناقضات، تحوّل الوطن فيها إلى سجن قهري ومذل للإنسان، وما "خالد بن طوبال" إلا عينة من المجتمع الذي تعرض للقهر السياسي سنة 1971م، حين يدخله "للتحقيق والتأديب"¹ على أيدي أبناء وطنه باسم الدفاع عن الوطن، وحمايته والحفاظ على وحدته وتماسكه وأمنه. لقد أصبح وجود خالد زمن الاستقلال مهدّدا لمبادئ الثورة وقدسيتها، يُجرّ به في السجن ويهان ويذل ويطعن في كرامته الثورية باسم الثورة "الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوان معروفا لزنزانتة، لا اسم رسميا لسجنه، ولا تهمته واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجرا، معصوب العينين، محاطا بمجهولين يقودانني إلى وجهة مجهولة أيضا، شرف ليس في متناول حتى كبار المجرمين عندنا، هل توقعت يوم كنت شابا بحماسته وعنفوانه وتطرف أحلامه أنّه سيأتي بعد ربع قرن يوما عجيبا كهذا يجردني فيه جزائري مثلي من ثيابي... وحتى من ساعتني وأشياء ليّزج بي في زنزانة "فردية هذه المرة" زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة"².

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 243.

². الرواية، ص ص 243، 244.

وقد تجلّت الأحداث نصيّة من خلال السّؤال المير الذي تطرحه الأنا، ليتعرض خالد بن طوبال لشتى أنواع المهانة، يتعرّى أمامه الوطن بفعل أجهزته الأمنية، وأيدي مخبريه وجواسيسه مزروعة في كل مكان، وذلك لتطال "بعض الذين لم يبتلعوا ألسنتهم بعد"¹ بتهمة المساس بأمن الوطن، وهي ذريعة تتخذها السلطة في قمع معارضيهها ضمانا لاستمراريتها، وهذا ما ضاعف إحساس الأنا بالمرارة والخيبة والفشل في وطنه الذي عاد من أجله حاملا آمال التغيير. يقف "خالد" في حيرة على وضع البلاد المتردي وحكامه، تثيره تساؤلات كثيرة قادته أكثر من مرة إلى السجن بعدها كما يقول: "أصبحت أتحاشى هذه الأسئلة منذ اليوم الذي أوصلتني أجوبتي إلى جمع حقائبي ومغادرة الوطن"². هذا النظام الجديد الذي كان يحمل صبغة الديكتاتورية العسكرية التي تقضي بتصفية الأشخاص الحاملين لوعي رافض له أو مناهض لنظام الحكم السائد في تلك الفترة. ونتيجة لتلك المعاملات والمضايقات السياسية، شدّت الأنا رحالها ورحلها إلى فرنسا وجهة وملاذاً، وإلى الهجرة والاعتراق، والهروب من الاضطهاد السياسي والاستسلام.

ولتعرية الوضع أكثر وفضح ممارسات السلطة، نجد نموذجا مصغرا لممارساتها من خلال شخصية أحلام، فأحلام رمز للوطن المغتصب، تزف إلى عريشها العسكري "سي..." والثوري رمز السلطة الفاسدة، والمغتصب للوطن بأحقية الثورية في امتلاك كلّ شيء باسم الشّرقية الثورية، وأحلام كذلك رمز الوطن حين تركها أبوها الشهيد "سي الطاهر"؛ فهي أمانة حرّرها الشهداء وماتوا من أجلها، لكن المتواطئين خانوها وعبثوا بها في سبيل المصلحة الشخصية التي تبيح لهم كلّ شيء، فها هو "سي الشريف" يخون أمانة أخيه الشّهد ويخون بذلك الوطن، يبيع ابنه في سبيل مصلحته الشخصية للعسكري "سي"، إنهم يقيمون صفقتهم انطلاقا من شرعية وطنية ثورية اكتسبوها في الماضي، واليوم يتصدرون الواجهة بزعمهم تمثيل المرجعية الثورية

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص244.

². الرواية، ص244.

"كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية، كان رجل العملة والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر..."
رجل المستقبل"¹.

موازنة سردية واقعية، تلج الأحداث السياسية بتفسير سردي، تقدّم صورة الآخر على نمطين أو شاكلتين؛ صنف جهادي شارك في الثورة واستشهد فيها، أو قتل بعدها فماتت معه أحلام الوطن. وصنف آخر خان الأمانة، وتقمص صفة المجاهد بغير حقّ ليستبيح كلّ ما ينتهكه من نزوات وأغراض ضمن منظومة دكتاتورية، فتقتل بذلك كلّ أحلام، وتغتصبها صغيرة في زواج تعيس من "سي"، فلا هي رغبة فيه ترجو منه محبة، ولا هو يتمتع بكرامة الزوج عند زوجة لا تريده، ووطن لا يزدريه مهما علا منصبه.

وبالعودة إلى الأوضاع، يتفق جميع الباحثين في الشأن السياسي الجزائري على أنّ "الجيش كان ومازال هو القوة الفعلية والحقيقية، وهو المسير الفعلي في الجزائر"²، لذلك جاء "سي الشريف" رمزا لهذا النظام والجيش؛ كانت زوجة ابن أخيه وسيلة لتحقيق أهدافه حفاظا على مكانته، لذلك سعى إلى تحقيق مصالحه عبر هذه الصفقة، وكان كما يقول خالد مدركا أنّه يقوم "بصفقة قذرة، وأنه يبيع بزواجك اسم أخيه وأحد كبار شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى"³.

جاء العرس توظيفا رمزيا دقيقا، وهو بمثابة مزاد علني يسيطر عليه رجل من العسكر للظفر بوطن لا يزايد عليه أحد في حضرته وسيطرته المطلقة. وصاحب العرس هو "سي الشريف" الذي خدم الثورة في شبابه، لكن إغراء المناصب جعله يتخلى عن قناعاته الثورية ويتبع خطى "سي" العسكري وهو يتدحرج من سلم القيم التي شبّ عليها وتعلمها من الثورة الداعية إلى حب الوطن والإخلاص له وحده بعيدا عن الأغراض الشخصية. لقد تحول إلى رجل عمولات وصفقات كما يراه خالد: "كنت أراه يتدحرج أمامي عن سلم القيم،

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 317.

². عبد العالي دبلّة: الدولة الجزائرية الحديثة، الاقتصاد والمجتمع والسياسة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2004م، ص ص 38، 40.

³. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 319.

غباء أم تواطؤ لا أدري، فاحتفظت لنفسي بما سمعته عن تلك المنشآت وما جاورها، وكل معالم وطنية بنيت حجرا على حجر على العملات والصفقات، وتناوب عليها السراق كبيرا وصغيرا على مرأى من الشهداء الذين شاء لهم سوى حظهم أن يكون مقامهم مقابل تلك الخيانة¹.

بهذا السرد تنتقد "الأنا" الآخر "السلطة" ذات الحزب الواحد التي تمثلها تلك الفئة، تنتقدها في ديكتاتوريتها وسيطرتها المطلقة، وفي نهبها لخيرات البلاد، وكأنها تأخذ ذلك جزاء دفاعها عن وطنها. في حين يرفض الشرفاء الخيانة والمساومة، بحجة أن الوطن لا يحتاج إلى ثمن للدفاع عنه.

أراد "سي الشريف" أن يعتلي صدارة الكراسي الأمامية للسلطة، لم يكفه تاريخ أخيه الشهيد، فراح يتخذ طرقا أخرى للربح حتى ولو كانت غير شرعية؛ "كان عليه التأقلم مع كل الرياح للوصول"². لهذا باع جزءا من ضميره مثل العديد الذين جعلوا السلطة هدفهم كما هو حال البطل "كنت أدري أن طرقنا تقاطعت منذ سنين عندما دخل دهاليز اللعبة السياسية وأصبح هدفه الوحيد الوصول إلى الصفوف الأمامية"³.

ويرمز فستان العروس للوطن. وقد أسهم في طرزه الشعب الجزائري بالغالي والنفيس، لكن في الأخير ينعم به شخص لا يستحقه، ليذهب جهد من أخاطوه هباءً منثورا: "حزني على ذلك الثوب... حزني عليه، كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبن عليه، لينمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي أينما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟"⁴.

تعلق "الأنا" على هذا بسخرية، مواصلة سرد فجيعة الوطن، مشبهة العرس بالسّيرك، وأبطاله بالمهرجين، يفضحهم السرك ويعري نواياهم الخفية والمعلنة ماضيا وحاضرا. ويواصل المفجوع بخيئته في الوطن سرد

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص233، 234.

². الرواية، ص 58.

³. الرواية، ص 57.

⁴. الرواية، ص 362.

مأساة بلد راح ضحية شرذمة من اللصوص السياسيين ممن نصبوا أنفسهم بالقوة حماة له، ثم راحوا يتراقصون على خيبته، وعلى انكساره وضياعه في حفلة العشاء الأخير وهم يزفونه إلى مثواه.

إنَّ خالد شاهد على فساد السلطة، وعلى ضياع الوطن، وهو الذي حضر بيعه علنا، يبكيه بمرارة الثوري الذي يحمل علامة في جسده، علامة من ذاكرة الرصاص. لكن هذا الوطن الذي ضحى من أجله يساق إلى "سي..." الرجل العسكري، إلى حكم السلطة العسكرية التي استبدت. ولأنَّ الروائية لا ترى في هذا الزواج نجاحا كونه يقوم على المصلحة الشخصية والنفاق والزيف والفساد، وصاحبه رمز الحكم والسلطة الفاسدة؛ فقد جاء السرد عاقرا، والزواج عقيم لا يثمر، فالأصل الفاسد لا خير في نسله.

تواصل "الأنا" فضح فساد السلطة وانتهازياتها، "ها هم هنا... كانوا هنا جميعهم... كالعادة، أصحاب البطون المنتفخة، والسجائر الكوبية... والبדلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب كل عهد وزمن... أصحاب الحقائق الدبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة، وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول هاهم هنا... وزراء سابقون... ومازيع وزراء، سراق سابقون... ومشاريع سراق ومديرون وصوليون... ووصوليون يبحثون عن إدارة، مخبرون سابقون... وعسكريون متكرون في ثياب وزارية هاهم هنا، أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع، هاهم هنا مجتمعون دائما كأسماء القرش، ملتقون دائما حول اللوائيم المشبوهة، أعرفهم وأتجاهل معظمهم"¹.

وتظهر هنا الآخر بشخصيات تتباهي علنا بشعارات الخدمة الوطنية والشعب، يلبسون قناع الفضيلة والشرف والدفاع عنه، لكنهم عكس ذلك، والأنا تعرف معظمهم كما تعرف ماضيهم وحاضرهم، وذلك حين كانوا بسطاء قبل أن يعتلوا السلطة. إنه يفكك واقعا حاضرا ليبنى واقعا جديدا، يشكّل هذه الشخصيات

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 355، 354.

ويستعرض سلوكياتهم، فيرسم واقعا مليئا بالنفاق والكذب والزيف، يقتلون الشعب باسم الوطن، ويسرقون أمواله باسم الوطن، ثم يخونون الوطن باسمه مستغلين ماضيهم.

ف"الأنا" من خلال سردها لهذه الوقائع، تحاول الكشف عن زيف الآخر السلطة، وكشف ظلمها عن طريق استنطاق الأزمة ومساءلتها المقلقة، كاشفة عن فساد وأعمال أفرادها المشبوهين التي تأخذ أكثر من وجه وصورة تصب في المصالح الشخصية، "كان أستاذًا للغة العربية... قبل أن يصبح فجأة... سفيرا في دولة عربية، كيف حدث ذلك؟ يقال أنه ردّ دين... وقضية "تركة"، وصداقة قديمة تجمع ذلك الأستاذ بوالد إحدى الشخصيات... وأنها "الحالة الدبلوماسية" الوحيدة مثل "سي حسين" الذي أعرفه جيدا، والذي كان مديرا لإحدى المؤسسات الثقافية، ويوم كنت أنا مديرا للنشر، وإذا به بين ليلة وضحاها يعين سفيرا في الخارج... بعدما طلعت رائحته في الداخل، فتكفلوا بلفه في بضعة أهر وبعثه إلى الخارج مع كل التشريعات الدبلوماسية خلف الجزائر، ها هو اليوم... في جوه الطبيعي لقد استدعي إثر قضية احتيال وتلاعب بأموال الدولة في الخارج، ليعاد دون ضجيج إلى وظيفة حزبية... ولكن على كرسي جانبي هذه المرة، هناك دائما في هذه الحالات... سلة مهملات شرفية، في مجلس آخر، مازال أحدهم ينظر ويتحدث وكأنه مفكر الثورة وكل ما سيليه من ثورات، وإحدى ثورات هذا الشخص... أنه وصل إلى الصفوف الأمامية في ظروف مشبوهة، بعدما تفرغ لتقديم طلباته إلى مسؤول عجوز مولع بالفتيات الصغيرات... هذا هو الوطن"¹.

ترك الإنسان كإنسان خلال تلك الفترة إلى حدّ التأزم، وأغرق في يأس وبأس لا ينقطعان، ضاع عنده الهدف، وانتهى الأمر به إلى حدّ فقدان الأحلام وتصغير الأمانى؛ يعبر خالد بن طوبال عن دهشته حين يكشف أمنية شقيقه حسان التي لم تتعد "حصوله على ثمن شراء ثلاجة، عندما عرفت أمنيته، البسيطة الصعبة حزنّت وأنا أكتشف أننا لم نكن مختلفين عن أوروبا وفرنسا فقط كما كنت أعتقد، وإلا لهان الأمر وبدا

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 357، 358.

منطقيا. لقد كنا مختلفين مما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر، كنا تحت الاستعمار يومها كانت أمنياتنا أجمل وأحلامنا أكبر¹.

وإنّ واقع حسان هو نموذج للحالة التي آل إليها المجتمع نتيجة معاملة السلطة، "صحيح لقد خلقوا لنا أهداف صغيرة لا علاقة لنا بقضايا العصر، نحن متعبون أهلكتنا هموم الحياة المعقدة التي تحتاج دائما إلى وساطة لحلّ تفاصيلها العادية، فكيف تريد أن نفكر في أشياء أخرى، عن أي حياة ثقافية نتحدث"². لقد خلقت لهم السلطة أحلاما صغيرة لتبعدهم من طريقها.

يعتمد الأصوليون التهميش والإقصاء، والذي يبدأ من أبسط مظاهر الحياة المادية إلى البدائل الفكرية والثقافية. وإذا كانت هذه هي حقيقة كل سلطة وهدفها وسبب وجودها؛ فإن الفئة استفادت من استمراريتها التاريخية. وقد أدت تلك الممارسات التي إلى انفجار الوضع وخروج الشعب إلى الشارع في مظاهرات حاشدة من أكتوبر 1988م؛ وهي المنعرج الخطير والحاسم الذي يرتبط بتحول السلطة في الجزائر، "كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال، والغضب ينزل إلى الشوارع لأول مرة، ومعه الرصاص والدمار والفوضى"³، مظاهرة فتحت أزمة سياسية أمنية عنيفة، كانت قبل ذلك اجتماعية واقتصادية، ضربت في العمق معبرة عن غضب الشعب ومعاناته جراء الفقر والتهميش والمحسوبية والظلم، جعلته ينزل إلى الشارع وينخرط في مواجهات معها يوم "25 أكتوبر 1988م عناوين كبرى... كثير من الحبر الأسود، كثير من الدم وقليل من الحياء"⁴.

امتدت هذه المظاهرات إلى الشوارع بانتفاضة شعبية ضد السلطة في إيدان ببداية مرحلة دامية يشهدها المجتمع الجزائري، يراق فيها الدم بالشوارع، وتتدلّع فيها الحرائق بكل مكان، وتقابل السلطة المتظاهرين بالقمع

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص301.

². الرواية، ص 302.

³. الرواية، ص18.

⁴. الرواية، ص15.

بأجهزتها، وتمارس عليهم البطش والاعتقال والقتل والتعذيب، فتهدر القيم الإنسانية، ويحتقر الفرد ويهان، ويذل ويطعن في كرامته ورجولته، سلطة تقتل شعبها بحجة حماية الوطن من أي انزلاق قد يؤدي به إلى الهاوية متناسية أنه في الهاوية.

هنا تدين "الأنا" بشدة جميع أساليب القمع التي انتهجتها السلطة أمام المتظاهرين من اضطهاد واعتداء وسلب لحقوقهم الإنسانية، كما تطرح أزمة الحرية والديموقراطية والتجاوزات التي تقوم بها ضد أبنائها، جيش يطلق الرصاص على شعب بدل أن يحميه، يواجهون بعضهم كأعداء في وطن واحد، إنها معادلة صعبة، ومفارقة تجعل الفرد الجزائري يعيش مأساة حقيقية في وطنه المستقل، أبناء الوطن الواحد يتقاتلون باسم الوطن، يموتون في سبيله طمعا وأنانية وانتهازية، كل يرى في الآخر عدوا له حتى بات "الوطن هو القاتل والشهيد معا"¹.

لقد عمّت الفوضى الوسط السياسي والاجتماعي، ولا سيما في أكتوبر تلك الفتيلة التي أعلت الأزمة الوطنية، وجرت البلاد إلى هاوية دامت أكثر من عشر سنوات ولا زالت تبعاتها حتى الآن، كل ذلك ترجعه "الأنا" إلى فساد الآخر السلطة، وإلى قمعها وإقصائها للأنا من خلال العنف وكبح الحرية، سلطة تريد من الشعب الانخراط والانصياع للنظام الواحد وحظر المشاورة بحجة أنها تضاد مصلحة الوطن.

باتت الجزائر مسرحا للرعب والقتل كما تصف ثلاثية "أحلام مستغانمي"، ومرحلة دامية يشهدها الشعب الجزائري حين خرج إلى الشارع شاكيا الأوضاع المتأزمة، ليصبح بعدها بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب، وضحية لمتصارعين على الكرسي والنزاعات والخلافات السياسية، كل مجازر القتل من الطرفين أقترفت باسم الشعب والوطن، وضحيته الشعب الأعزل. لقد قامت السلطات بإنزال الجيش إلى وأمرته بإطلاق الرصاص على المتظاهرين الأبرياء، وهذا ما زاد سخط الشارع عبر أهالي الضحايا.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 372.

وتنقل لنا "الأنا" ما تتداوله وسائل الإعلام العامة والأخبار المتفرقة، فالصحافة كانت شاهدة على بداية الأزمة الحقيقية من تعليق للسلطة وحضر للتجول، ثم تتأجج المظاهرات أكثر حين "اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية، جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح"¹، حينها يخطب زعيم الإنقاذ "واصفا الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر لابد من اقتلعه، وأن مسيرة الملتحين تتوجه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية"².

تطالب الجبهة الإسلامية بتنحية الرئيس الشاذلي بن جديد من الحكم، كونه - حسب رأيهم - سببا في خراب الجزائر؛ فلا يخفى على الجزائريين أنه "أصدر سنوات بأكملها من رغبات الشعب"³. بعدها تشتد لهجة المعارضة، يتظاهر الناس في النهار مهّدين مندّدين، وحتى في الليل يفترشون ساحات العاصمة وشوارعها "لا ينهضون منها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات... والأدعية إلى الله"⁴.

يخيّم الحزن على العاصمة وعلى الشعب، وتتفاقم الأمور وتزداد تأزما بإعلان الرئيس "في نشرة الثامنة مساءً من ليلة 11 يناير 1992م استقالته وحلّ البرلمان... ومن ثمة دخلت البلاد في متاهة دستورية"⁵، وقد أمل فيها الكثير من الجزائريين بالفرج على يد رجل جاء من المنفى لإنقاذ الوطن، إنّه الرجل الذي وجد نفسه "بعد الاستقلال" في سجون الوطن بأمر من رفقاء الجهاد بعد أن كان في سجون الاحتلال.

"ما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح الزعماء الخمسة أحرارا، حتى أرسل بن بلة وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963، وهو يغادر بيته. واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان آخر حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء، حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من أعدائك، وهو ما اكتشفه بعد سنتين، بن

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 155.

². الرواية، ص 187.

³. الرواية، ص 326.

⁴. الرواية، ص 166.

⁵. الرواية، ص 236.

بلّة نفسه عندما جاءه بومدين ذات حزيران "أيضا" من سنة 1965 فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن ليخرج منه بعد خمسة عشر عام عجزاً¹.

والأدهى والأقسى، أنّه لم ير أمه خلالها إلا مرة واحدة بعد اعتقاله بسنتين حين تمّ تعريضها وتفتيشها لإهانته أكثر "على مرأى من كلاب حراسة الثورة، لم تصمد كهولتها أمام مجرى هراء التاريخ، ماتت بعد فترة وجيزة من جراء نزلة القهر بردا على مرئ العيون لا مبالية لوطن له القدرة على مسح النسور الكواسر إلى عصفير مذعورة..."². هكذا تنقل لنا "الأنا" تناحر رجال الثورة على السلطة، وتناحرهم على كرسي الحكم الذي لا يدعن إلا لمنطق القوة. ثمّ بعد ثمانية وعشرين سنة، لم يتذكره أحد من رفاقه، اشتدّت الأزمة وعجز الجميع على احتوائها، فدعوه واستنجدوا به عساه ينقذ ما يمكن إنقاذه، ويغطوا به مزيدا من جرائمهم، وينهبوا الأكثر من خيرات البلاد بعد أن سطوا على أحلام الشعب وثرواته.

لقد كان "بوضياف" يدرك نواياهم الخفية، لكنه جاء يبحث عن ميتة أجمل في وطنه كما قال: "كل هذه الحفاوة لم تمنعهم من اغتيالي... فلا ثقة لي في هؤلاء... أُملي أن يمهلوني بعض الوقت"³. لكن القتل كانوا أسرع، إذ قتلوه على مرأى من العالم وهو يلقي خطابا بدار الثقافة في ولاية عنابة بعد خمسة أشهر من الحكم، لم يشأ القدر أن يأخذه شهيدا برصاص فرنسا وأصرّ على استشهاده بيد جزائرية حيكت فيها خيوط مأكرة وبائقان دون أن يُعاقبوا على فعلتهم، "كنا في 29 حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرون دقيقة، وكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها"⁴.

نقلت لنا "الأنا" مجموعة من القضايا، الفساد السياسي، تقديس الذات، ضياع التاريخ الثوري واستغلاله من طرف فئة قليلة تمثل السلطة العليا في البلاد "صارت الموضوعات الغالبة هي الهوية وقيم المجتمع المدني

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 241.

². الرواية، ص 195.

³. الرواية، ص 244.

⁴. الرواية، ص 337.

أو المجتمع الحديث والسياسة والسلطة، وما يتبعها من معاينة الفساد السياسي والعسكري¹. هذه التصرفات التي تميّزت بالنزعة الفردية، الخادمة للمصلحة الشخصية، المتوارية تحت القناع المحافظ، الراضية لأي تغيير، والمستغلة لأي فرصة سانحة في بسط نفوذها وتسخيرها في خدمة مصالحها وتحقيق طموحاتها. في ضوء هذه التناقضات والتحوّلات، عبّر الشعب عن رفضه الواقع، فاندلعت ثورة أكتوبر تعبيراً عن صرخة المجتمع الجزائري.

ثانياً: صورة الآخر الإرهاب في روايات الروائية أحلام مستغانمي

بات القتل دستور الجماعات الإرهابية التي تحصنت في الجبال وتخذت في المخابئ، وهي تصدر في كل مرة فتاوى تبيح لهم القتل بشتى الطرق، حتى الدولة لم تستثن من عمليات القتل، "وكانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث والتمثيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها ولا تدخل الجنة وكي يعبر بها الكفار أولئك الذين يعملون في خدمة الدولة الكافرة"². فأخذوا بالتفنن في قتل ضحاياهم، وبأبشع الطرق والتنكيل بجثثها، خاصة "منذ صدرت فتوى تبشر المجاهدين بمزيد من الثواب، إن هم استعملوا السلاح الأبيض الصدى... من فؤوس وسيوف وسواطير لقطع الرؤوس وبقر البطون وتقطيع الرضع إرباً"³.

لقد استفحلت ظاهرة الإرهاب في المجتمع، وأصبحت تدهم الشعب وخاصة الطبقة المثقفة والصحافة "رجال الأمن وبعض البائسين من شرطة السير الذين انقضوا في بضعة أشهر رمياً بالرصاص، وذبحا ومطاردة في المقابر، حيث اغتيل العديد منهم وهو يرافق قريباً إلى مثواه الأخير"⁴. وصفتهم الروائية بالؤس، وهذا يصور موقف الأنا من الآخر، ثم يبين مدى فعلاً بؤسهم.

¹. عبد الله أبو هيف: أزمة الذات في الرواية العربية، ص 30.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 277.

³. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 30.

⁴. الرواية، ص 277.

تعصف الأزمة بالمجتمع وتخرب بنيته التحتية؛ إذ خلقت فتنة عميقة وشوهت العلاقات الاجتماعية، وفككت روابطها، وأحدثت انشقاقات بين أفراد المجتمع نتيجة الاختلافات الإيديولوجية والتوجهات السياسية والحزبية، فدخل الشك كل القلوب، أزمة جعلت الجزائري يعيش حالة من الشك والريبة في كل شيء وفي أقرب المقربين له، فداخل الأسرة الواحدة نجد الأعداء، الإرهابي ومن يعمل في السلطة، مثل ولدا "حسان" في "ذاكرة الجسد" أحدهما ينتمي إلى الجماعة الإرهابية والآخر يقتل على يدهم بتهمة مهنته موظفا عند الدولة.

مع التقلبات والأحداث والمآسي، دفع المثقف الجزائري الثمن، وأخذ نصيبا كبيرا من تبعات هذه الأزمة. والصحفي في الرواية كالصحفي في الواقع، كان أكبر شاهد على العنف والدمار الذي خلفته الأزمة في ميدان الصراع؛ فهو من كان ينقل الأحداث ويتحررها؛ فكان الأقرب إلى الاكتواء بناها حينما كان الوطن يتخبط في الدمار والعنف، ويغرق في المأساة، كان يغرق معه أفراد المجتمع "الصحفيون والمسرحيون والكتاب والشعراء، وتعرضوا لاغتيالات كثيرة في الجزائر عبر سنوات المحنة التي مازالت أثارها حتى الآن تتداعى وتتوالى"¹.

لقد حاولت السلطة حماية المثقف من بطش الإرهاب ومن محاولة احتوائه، حاولت إيجاد حلّ لحمايته من إرهاب يفتك بكلّ مثقف، ويحصد أرواحهم كلّ يوم وفي أي مكان دون رحمة، في الليل والنهار؛ "فبعد موجة اغتيالات الصحافيين التي قطعت حياة سبعين صحفيا آنذاك، خصصت الدولة تحت تهديد الصحافيين فندقا في شاطئ سيدي فرج كمحمية أمنية تأوي ما بقي من سلالتهم المهتدة بالانقراض. في ذلك الفندق، عاش البعض مشردا لأربع سنوات، ولا يغادره البعض الآخر إلا للمستشفى بعد إضراب دام اثني عشر يوما احتجاجا على طلب إخلائه"².

إن هذا المنفى والسكن القصري والعيش بعيدا عن الأهل، زادهم مهانة وإذلالا، وضاعف من عجزهم وشعورهم بالمهانة والقهر؛ فقد "كان مكانا يصعب تسميته فما كان بيتا، ولا نزلا، كان مسكن من نوع

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص148.

². الرواية، ص68، 69.

مستحدث اسمه محمية في شاطئ، كان منتجعا وأصبح يتقاسمه المحميون ورجال الأمن، نحتمي فيه من سقف الخوف والإهانة، فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة؛ بل أن يكون لك كرامة¹.

بهذا الوضع المزري، تفقد الأنا مبررات ارتباطها بالوطن نتيجة اللأمن والقمع خارج المحمية، والإذلال واليأس داخله، ومنها مبررات الارتباط بالآخر الهيجي، تجتمع هذه العوامل لتقدم لنا شخصية متأزمة تعيش تشظيا داخليا على جميع المستويات، شخصية تطمح في العيش الهادئ وبسلام، لكن الوضع وأصداء الأحداث الطافحة بالموت، تنغص حياتها، وتثقل كاهلها بالهموم، لتجد نفسها في مفترق الطرق، تقف عاجزة عن إيجاد حل والموت يطاردها من كل الجهات، فتفقد الشخصية بذلك أي قدرة تجعلها تشعر بالطمأنينة، وتنعم بالاستقرار النفسي ولو مؤقتا.

ثالثا: صورة الآخر الغربي في روايات أحلام مستغانمي:

يبرز لنا الآخر الغربي في ثلاثية أحلام مستغانمي في صورتين بارزتين، الغربي الفرنسي المستعمر والمرأة الفرنسية المتحررة، هذا الآخر المختلف عن الأنا من حيث الهوية المحددة لمعالم كل منهما، والتي تدخل ضمنها عناصر عديدة كاللغة، والبلد، والدين، والتاريخ والجنس. وهذا ما يزيد ذلك التاريخ الأسود للمستعمر تأججا.

والعلاقة الفرنسية الجزائرية، علاقة قديمة تتأسس في جزء منها على الخلفية الاستعمارية الفرنسية للجزائر "صورة العدو الذي يحاول رفض الطرف الآخر والانتقاص منه، والنيل من معتقداته وقيمه وتهديد وجوده، واستهداف ثقافته، وهذا ما يؤدي إلى التنافر والبغض والإنكار المتبادل، ويتجلى في صورة سلبية"²؛ حيث يأتي إليها غازيا مستعمرا، وتعتمد في جزئها الآخر على كون فرنسا وجهة لهجرة وحلم الأنا، لذلك فإنّ كلا

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 69.

². فوزي عيسى: صورة الآخر في الشعر العربي، الويت، دط، 2011، ص 11.

الشّعبين الجزائري والفرنسي يعرفان الآخر، ويتفهمان نفسيته وطباعه، خاصة الجزائري الذي اطلع على الثقافة الفرنسية، وتعلم لغتهم، وتوضّحت معالمه، نساءً ورجالاً، واكتشف مواقفهم، سلبياتهم وإيجابياتهم، يرى "محمد نور الدين أفاية" في تحليله العلاقة القائمة بين الأنا والآخر الغربي، "لا يمكن تجاهل الدور الذي يضطلع به "الآخر" بشأن تصور الذات لذاتها، ولا يمكن تجاهل الصراع الذي يحصل بينه وبين الآخر؛ فالآخر حاضر بكيفية وجودية، إنّهُ يشكل أفقا للذات وأحيانا جزءاً من النظرة إليها، بغض النظر عن الأشكال التي يتقدم فيها (شريك، مسالم، غازٍ، معتقل)؛ لذلك فهو يمثّل بثّ كلّ مفارق أحيانا موضوع إغراء ومصدر حيطة وحذر في وقت واحد"¹.

وعليه لا يمكن "للأنا" أن تكتشف ذاتها وهويتها إلا من خلال "الآخر" ولقائه؛ إذ لا يمكن أن "تتضح ملامح الهوية من دون لقاء الآخر"²، وقد شكّل هذا الصدام أزمة بالنسبة للذات التي وجدت نفسها في مواجهة "الآخر"، والذي يحمل صفة الحداثة والتّطور والتّفوق من جهة، كما يحمل فوراق الدين واللغة والتاريخ.

1. صورة الآخر الغربي المستعمر:

يظهر الآخر الغربي المستعمر في صورة العدو الفرنسي، والكولونيالي المستبد والعنيف، والذي يتقن تعذيب الأنا، ويتقن في القسوة عليها وأنواع الظلم، فقد تماهى في ممارسته الوحشية ضد الشعب الجزائري، والتي أظهرت دناءته وانحطاطه. لذلك نقلت أحلام مستغانمي عبر صفحات رواياتها مختلف أصناف الظلم والدمار والخراب الذي ألحقه الآخر الفرنسي بالمدن الجزائرية وبأبنائها، كما قدمت لنا وقائع من ثورة التحرير الكبرى تبين شناعة وبشاعة ما اقترفه هذا العدو في حق المجاهدين.

¹. محمد نور الدين أفاية: الغرب المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص51.

². ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية، عالم المعرفة، دط، 2013، ص17.

يحتفظ خالد بن طوبال بطل رواية "ذاكرة الجسد" بذكرياته الثورية. ومن خلال هذه الذاكرة يبين الصراع بين المجتمع ككل والمستعمر، "وقد كان سجن الكدبا وقتها ككل سجون الشرق يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر تظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة، ممثلاً في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في تظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنازين"¹. فهذه الحرب كلفت الأنا خسائر مادية وبشرية ضخمة، إنها ضريبة دفعتها للغزاة في سبيل نيل الحرية.

وقد أحدثت مواجهة خالد بن طوبال للآخر المستعمر واصطدامه به نكسة في حياته، فكانت السبب في إحساسه بالأزمة؛ فقد ذراعه في إحدى معارك الثورة، "وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يوماً ما كل شيء... فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتين، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة، وأنا أجد نفسي ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج، ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى لاستحالة استئصال الرصاصتين"². هاهي الأنا تخرج من صدامها مع الآخر المستعمر بعاهة تلازمها مدى الحياة.

فأحلام عندما وضعت "ذاكرة الجسد" عنواناً لروايتها تدرك بالتأكيد "فاعلية الذاكرة الإنسانية وانخراط هذه الذاكرة في الوجود والعالم من جهة، وتترك فاعلية الجسد وحركيته في المفهوم الإنساني الماضي والحاضر والمستقبل من جهة أخرى"³. وليس شيء أخلد للذاكرة من تشوهات على الجسد، لذلك كانت التشوهات شهادة تاريخية بامتياز.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 28، 29.

². الرواية، ص 32.

³. عبد الرحيم مرشدة، عبد الباسط مرشدة: الأنثوي الذكوري في النص الروائي، التواصل الأدبي، ص 117.

ففي طفولتها فقدت والدها الذي استشهد أثناء إحدى المعارك ضد الاستعمار الفرنسي، وبموت الأب تفقد الشخصية الحياة المعنوية، وقد تتجه إلى نرف الذاكرة لتغور في الجرح بعيدا عبر حوار شخصيات الرواية "حوار بيكاسو مع من دمر المدينة التي أحبها فيها تشبيها لبطل الرواية ووعيه الحاد بمأساته ووجه السبه الجامع بينهما هو الوعي بمحنة الإنسان إزاء قهر الآخر، وإذا كانت إدانة بيكاسو قد بدت من خلال لوحة الجورنيكا، فإن هذه المدينة المدمرة شكلت معادلا فنيا لعاهة البطل وإحساسه بالغبن جرائها"¹.

ورغم العطب الذي أصاب ذراع البطل، إلا أنه دخل معركة من نوع آخر؛ حيث أصبح هذا الرجل رساما يقدّم معارضه في باريس، "كان يوم لقائنا يوما للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول، ليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا بقاعة باريس في حفل افتتاح لمعرض للرسم"².

فهذا الآخر الذي كان سببا في عاهة الأنا في زمن من الأزمنة، هاهو ذا يحتضن فنّها "ويحدث أن تحزن وأنت تأخذ الميترو تمسك بيدك الفريدة الذراع المعلقة للركاب، ثم تقرأ على بعض الكراسي تلك العبارة أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل... ها أنت أمام جدلية عجيبة تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار"³. تصاب الأنا بحالة ارتباك حيال الآخر، وتقف مذهولة أمام المفارقة، ليكون "الرسم بطريقة أو بأخرى وسيلة لصمود الذات أمام نفسها ومواجهة الآخر، إنها وسيلة مقاومة للفناء والنفي، وأفق آخر للبحث عن الحرية"⁴.

¹. أمال منصور: الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ص 77.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 51.

³. الرواية، ص 74.

⁴. مهيدات نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية، خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص 110، 111.

2. صورة المرأة الفرنسية المتحررة:

تحضر صورة الآخر المثقف الغربي في المرأة الفرنسية، فيلتقي خالد بن طوبال في مدرسة الفنون الجميلة بطلبة الفنون الهواة، وقد كان موضوع الرسم "موديل نسائي عار في تلك اللحظة فوجئ برؤية امرأة عارية تحت الضوء ... أمام عشرات العيون، تشبه تلقائية ظهر "كلير" المعروض بسخاء في المطعم أمام زائريه، لكنه وأقصد خالد برواسب عقدة رجل من جيله رفض رسم ذلك الجسد ... واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته. أما كاترين، فقد شعرت أثناء رؤيتها للوحة الناقصة بالإهانة والإقصاء...¹.

أدركت كاترين حينها تجاهله قائلة: "أهذا كل ما ألهمتك إياه؟ ... فأجابها: إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم"². حاولت كاترين فرض سلطتها على الأنثى، غير أنه يواجه سلطتها بمنطق الفرشاة، "لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر، هي فرشاة لرجل رفض وجود المستعمر على أرضه، كما رفض بموضوعية ومبدأ وجود جسد المرأة العارية في لوحته، إن إيقاع النقصان، نقصان اللوحة، والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد، أحد سمات روايتي أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد وفوضى الحواس)³.

لقد كانت كاترين فتاة باريسية، فتاة استعراض تصفها الأنثى بالملاح الآتية: "شقرة تلك المرأة، والإغراء الاستغزالي لشفتيها وعينيها المختفيتين خلف خصلات شعرها الفوضوي... بوحة عارية مفضوحة المزاج ووجهه بكثير من المساحيق"⁴. إن هذا التصوير يمنح الآخر ملاح اصطناعية وإكسسوارات زائفة تزيد من منظرها برودة وسطحية على شاكلة نساء المجالات وممثلات الإشهار، الأمر الذي أضفى على لقائها بالأنثى نوعا من الرتابة والتّصنع "عندما كنت في لحظة حب أمّر يدي على شعر كاترين، وإذا بيدي تصطدم بشعيراتها

¹. مهيدات نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية، خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص 110.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 95.

³. مهيدات نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 111.

⁴. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 169.

القصيرة الشقراء"¹. وهذا الوصف يصدق على دمية أكثر منه على امرأة حيّة؛ حيث يبلغ درجة كبيرة من الزيف إلى درجة أنّها باتت متاعا عابرا.

لقد مثلت كاترين بالنسبة لخالد بن طوبال نموذجا للأمتعة الزائلة التي لا يمكن أن تعمر أكثر من مدة صلاحيتها، لذلك لم يكن يصفها كإنسان حيّ كامل الأحاسيس، بل كسلعة أو شيء لا يمكن معاملته بإنسانية أو منحه من الحب والحميمية ما نوليه للبشر، "شعرت لحظتها وهي جالسة على الأريكة المقابلة لي، تشاهد الأخبار، وتلتهم (ساندويتشا) أحضرته معها، إنّ امرأة تعيش على (الساندويتشات) هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانية، ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان، ليلتها ادعيت أنني لست جائع، في الحقيقة كنت رافضا، وربما عاجزا عن الانتماء لزمن (الساندويتشات)"².

ومعلوم أنّ الإنسان إذا أحب شخصا مصطنعا بهذه الصفات، أصيب بالجنون؛ إذ كيف لإنسان أن يحب شخصا صناعيا، وكيف لنقيض أن يحب نقيضه؟ "تعودت منذ أن تعرفت على كاترين ألا أبحث كثيرا عن أوجه الاختلاف بيننا، وأن أحترم طريقتها في الحياة، ولا أحاول أن أصنع منها نسخة مني، بل إنني ربما كنت أحبها، لأنّها تختلف عني حدّ التناقض أحيانا"³. فكيف لعلاقة أن تجمع بين النقيضين، بين الشرق والغرب، الأصل والزائف، المتخلف والمتحضر، بين الإنسان واللا إنسان، هل يمكن أن يخلق هذا التناقض علاقة سويّة؟

ولأنّ هذه العلاقة بين الأنا والآخر علاقة يشوبها الألم أكثر من اللذة، اندفع خالد في تحفيزها هاربا بها إلى الأمام "كاترين... لقد كانت قصة جميلة أليس كذلك؟ كانت معقدة بعض الشيء، ولكنها جميلة برغم

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص238.

². الرواية، ص ص76، 77.

³. الرواية، ص77.

ذلك، لقد كنت المرأة التي كانت دائماً على وشك أن تكون حبيبتي... من المؤكد أنني سأفتقدك كثيراً، إنه منطق الأشياء، لقد كان لي معك أكثر من عادة"¹.

فقد كان يعامل المرأة بمنطق الأشياء، لذلك عندما أراد العودة إلى الجزائر لم يجد غير هذه الفتاة الباريسية ليودع لديها ذاكرته، أو ليدفنها فيها (حب سريري على الطريقة الغربية)؛ فهو عندما أراد أن ينسى ما رسم من لوحات حميمية منها لكاترين باعتبارها موطناً للنسيان لها ضرورتها عندما يكون المرء مغترباً أو منفياً، لكن تنتهي صلاحيتها بمجرد مغادرة المرء لتلك البلاد، وهذا ما يبين زيف علاقة الحب التي جمعت بين الأنا والآخر، "قلت... كل هذه اللوحات لك، صاحبت: أنت مجنون؟! كيف تهربي كل هذه اللوحات؟
. إنها مدينتك... قد تحنُّ إليها يوماً.

. قلت: لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها أهبها لك، لأنني أدرك أنك تقدرين الفن، وأنها معك لن تضيع"².

وهنا تظهر الغاية النفعية في العلاقة التي كانت تربط خالد بكاترين؛ إذ وجد فيها من الحس الفني والذوق الجمالي، وكذلك التقدير للفنانين أمثاله ما لم يجده في بلده. لقد عوّض الآخر الأنا النقص الحضاري والثقافي، فتحول لقاء وفراق خالد بن طوبال وكاترين إلى لحظة تاريخية تستحضر اللقاءات بين الشرق والغرب، اتسم اللقاء بالتناقض الفاضح، فهو ولع ورغبة في اللقاء من جهة، يفتر ويتلاشى بمجرد حدوثه من جهة أخرى، وهي علاقة ضدية تحمل ولع للآخر ما تحمله من نفور وعداء اتجاهه، وهذه الجدلية هي من صنعت تناقض وغرابة الموقف الختامي بين الأنا الجزائرية والآخر الفرنسي "أو... كاترين... دعينا نفرق

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 401.

². الرواية، ص 398.

على جوع، لقد حكم علينا التاريخ ألا نشبع من بعض تماما... لأكثر من سبب... علقى على جدرانك ذاكرتي، حتى ولو كانت ذاكرة مضادة... لقد كنت أيضا طرفا فيها...¹.

لقد كانت تلك اللوحات التي رسمها خالد، جسر عبور يصل بين الوطن والغربة. ولعلّ ما يثبت ذلك هو موضوع اللوحات برسم الجسور، ثم تركها لكاترين التي كانت آخر صلة له بالغربة، فأراد أن يقطعها بهذه الطريقة، "في الحقيقة دعيني أبوح لك بسر، اكتشفت أنني لا أحب الجسور وأكرهها، كراهيتي لكل شيء له طرفان، ووجهان واحتمالان، وضدان، ولهذا تركت لك كل هذه اللوحات، كنت أود إحراقها، راودتني هذه الفكرة، ولكن لست في شجاعة طارق بن زياد"². لقد أرادت الأنا قطع صلاتها مع الآخر في موقف شبيه بما فعله طارق بن زياد حينما أحرق السفن وكل وسيلة نقلته إلى الضفة الأخرى.

في آخر هذا اللقاء، يلخص خالد بن طوبال علاقته بكاترين بصورة يبدو فيها كما لو أنه يلخص علاقة تاريخية قد جمعت يوما ما بين وطن عربي محتل وغربي مستعمر، كانت قد حدثت فيها قصص للحب وللغضب، وأخرى للألفة والعداء، وهي جدليات لم يتخلص منها لا العرب ولا الغرب؛ بل ظلت عقدة تاريخية ونفسية في النفوس، "لقد كانت علاقة دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر، فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من نصف قرن دون أن نعرف بعضنا حقاً... دون أن يحب بعضنا تماما... ولكن دائما بتلك الجاذبية الغامضة نفسها"³. ففي موقف كهذا، لا يدري المرء أهو يتكلم عن علاقة عاطفية بين شخصين أم علاقة تاريخية تربط بين أمتين متناقضتين.

أمّا في رواية "عابر سرير"، فتتحوّل كاترين إلى فرانسواز ذات الملامح نفسها، تغير الاسم لكن لم تتغير النظرة تجاه الآخر؛ فهي واحدة في كليهما، لذلك تسود خالد تجاهها مشاعر متناقضة بين الألم والأمل، الحب والكراهية، فهي تذكره دائما بالآخر الاستعماري، وبما اقترفه من جرائم ضد الشعب الجزائري، "شعرت

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 399.

². الرواية، ص ص 402، 403.

³. الرواية، ص ص 402، 403.

برغبة أن أضم إلى صدري هذه المرأة التي نصفها "فرانسواز" ونصفها "فرنسا" أن أقبل شيئاً فيها. أن أولمها، أن أبكيها، ثم أعود إلى ذلك الفندق البائس لأبكي وحدي... أبدأت لحظتها أشتهيها؟ قطعت فرانسواز تفكيرني وفاجأتني معذرة لارتباطها بموعد وتركتني أمام تلك اللوحة مشتت الأفكار أتأملها تغادر القاعة"¹.

فعلاقة خالد بفرانسواز شبيهة بعلاقة خالد بكاترين، يحكمها الحب والإقصاء، تلك الأنثى الفوقية التي وجدت في وقوف "خالد بن طوبال" عندما رسم وجهها دون جسدها إهانة صارخة لأنوثتها "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه"². فهي تذكره بالمعارك التي تعرّضت يده فيها للبتر إثر مقاومته للمستعمر الفرنسي.

تحاول كلّ من كاترين وفرانسواز فرض سلطتها على الآخر، أو بالأحرى فرض سلطة الجسد، إن إيقاع النقص هو الذي يضبط علاقة خالد بكاترين، نقصان اللوحة والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد، هذا النقص أيضاً الذي يشوب جسده، فخالد بطل رواية ذاكرة الجسد يعاني من بتر ذراعه التي فقدتها في حرب التحرير على يدّ المستعمر، والثاني فقد ذراعه على يد العسكر الجزائري حينما كان يصوّر أحداث مظاهرات أكتوبر عام 1988، لهذا الأنا كانت لوحتها ناقصة، فالأشياء من حولها تتماشى مع منظورها لجسدها وهويتها التي شوهدا الاستعمار، "ولعلّ إيقاع النقصان في اللوحة هو سرّ تعلّق أحلام بها، إنه أحد انزياحات الجسد باتجاهه مدلولات تاريخية مرتبطة بالكولونيالية الفرنسية على الجزائر، وتمسك أحلام بقضيتها وإيمانها بحقّها في الوجود يفسر أسباب تعلّقها بهذه اللوحة"³. وهذا ما اكتشفه خالد في أحلام حينما قال: "غريب هو عالم النساء، حقا كنت أتوقّع أن تقعي في حبي، وأنت تكتشفين تلك العلاقة السرية التي تربطك بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك وفي هويتك، وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى تعبر الذاكرة خطأ"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص ص 59، 60.

². الرواية، ص 100.

³. نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة، الجسد والثقافة، ص 111.

⁴. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 96.

إن العلاقة بين الأنا والآخر هي علاقة انجذاب تارةً، وتنافر تارةً أخرى، هذا التناظر الذي يصل إلى حدّ القطيعة نظراً لما بينهما من اختلافات ثقافية وتاريخية، والذي لا يزال منقوشاً على جسده؛ حيث نجد فرانسواز في لقائهما معه، تُعرّفه بنفسها بكلّ مودة وحب على الطريقة الفرنسية المناسبة لمثل هكذا مناسبات، مخاطبة إيّاه بلكنتها الفرنسية، لكن على ما يبدو لا تزال تحمل رواسب الماضي مستثيرة لذاكرة الأنا: "إن جمعية لمناهضة العنصرية استوحت من هذه اللوحة فكرة تخليدها لهذه الجريمة، قامت في آخر ذكرى لمظاهرات 17 أكتوبر بإنزال شباك في نهر السين تحتوي على أحذية بعدد الضحايا، ثم أخرجت الشباك التي امتلأت أحذيتها المهترئة بالماء وعرضتها على ضفاف السين للفرجة، تذكرنا بأولئك الغرقى... فقدت صوتي فجأة أمام تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفضّ نزعات الألوان؛ بل مساحة لفظ نزاعات التاريخ"¹.

فوضع أحذية ضحايا أكتوبر للفرجة، يتضمن روح التّشفي والدعوة للعنصرية، وهذا ما أدّى إلى انزعاج خالد واضطرابه، فقرّر شراء لوحة الأحذية. وكانت الغاية من ذلك كسب ودّ وصداقة "فرانسواز". أما مشروعه الآخر الحقيقي، فهو الرغبة في استنطاق فرانسواز للوصول إلى خالد بن طوبال بطل رواية "ذاكرة الجسد" أو "زيان" رواية "عابر سرير"، وهي تبدو "طيّبة ومتقنة في حدود عالمها الذي يدور حول الرسم، كان فيها حسّاً شهوانياً بدأ يظهر تدريجياً، لكن شهيتي كانت تتفتح نحوها ببطء، فقد كنت أخاف الضجر الذي يلي الشهوات السريعة الاشتعال، والمتع التي مآلها الندم ... كنت أحتاجها لا لتأويني أو تنفق علي كعادة النساء مع العابرين، إنما كي تلهيني عما هو أخطر، تلك الأشياء التي تصبح الأخطر بالتناوب حسب فترات العمر وتقلبات الدهر"².

كهذا كان عالم الأنا "خالد" مع الآخر "فرانسواز"، عالماً من الرغبة والذعر، ومن التناظر والانشداد، فهي أنثى ذات وجوه متعدّدة، تبدي له أشياء وتضمّر أخرى، "في الواقع لم يكن لي مفر من تلك النوايا الخبيثة

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 59.

². الرواية، ص 65، 66.

لأسئلة بريئة، تطرحها عليك امرأة تضر لك متعة شاهدة... أو هكذا تستنتج من كلامها، "فرانسواز" فتحت بجملة واحدة بوابة الشهوات الجهنمية، وتركتني مذهولا لا أدري كيف أوقف سيل الحمم، أ بمقاومتها، أم بالاستسلام لها¹.

لقد وجدت "فرانسواز" في تمنع خالد وعدم استعجاله، انفرادا به حين دعت له لقضاء وقت ممتع مع تحدي أنوثتها، بينما كانت الأنا تحمل فرحة يشوبها الذعر، "شيئا مغريا ومثيرا للتحدي الأنثوي الصامت، ومثيرا أيضا للاحترام، خاصة بعدما اعتذرت عن قبول عرضها الذي أظنه نابعا من طبيعتها في استضافتي بعض الوقت في بيتها، لتوفر عليا مصاريف الإقامة المكلفة، قالت مثبتة حسن نواياها: عندي غرفة إضافية يحدث أن يقيم فيها لبعض الوقت الأصدقاء العابرون لباريس"².

كانت "فرانسواز" كـ "كاترين" أنثى فوقية مترفعة، تمثل الآخر الغربي النرجسي، تهتم بالجسد غير مكتثرة للروح، تمثل حضارة الشعارات. وشهوة الجسد لا مانع عندها، وتبيحها حضارتها مع أي كان، وبحرية في التصرف والسلوك، لذلك كان عشاقها كثيرون: "حتما كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحما بأشباح من سبقوني إليه، ووحي كنت أشعر بذلك محاولا استنطاق ذاكرته، أسرة تراكتت فيها الخطايا، نتوقع منها خرق قاعدة الكتمان، أحقا تريد لذلك "المخدع" أن يكسر قانون الصمت، وينطق؟ صمت الأسرة إحدى نعم الله علينا، مادمننا حيث حللنا، جميعا عابري سرير"³.

وينتمي كل من "خالد" و"فرانسواز" إلى عالمين مختلفين في الرؤى، وإلى حضارتين متضادتين في الثقافة، لذلك بدت له بصور متناقضة، أليفة وموحشة، ليّنة وعصبية، سهلة وصعبة الانقياد في نفس الوقت. كان لقاءهما الأول مربكا، "ولم يبتكرا لغتهما المشتركة بعد، لكن كان واضحا أننا ما كنا نملك الأبجدية نفسها للتجاوز... كانت "فرانسواز" لا تعرف صمت كائنين لحظة توحدا، كانت تموء كقطعة، تنتفض كسمكة، تتلوى

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص75.

². الرواية، ص78.

³. الرواية، ص87.

كأفعى، وكلبؤة تختبر ذلك العصيان الشرس في مواجهة الذكورة، كانت كل إناث الكائنات، وكنت رجلا لا يدري كيف يتدبر لجاما لتلك المهرة الجامحة"¹.

وكل من الفتاتين "فرنسواز" و"كاترين" نموذج من الحضارة المصطنعة التي لا يمكنها أن تمنح الدفء والحب الحقيقي، «كان للحب مع "فرانسواز" مذاق الفاكهة المجففة، وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي... انتهى الحب، وها أنا أرتعد عاريا كجذع شجرة جرداء أكثر كآبة من فعل حب لا حب فيه، بعده تعتريك رغبة ملحة في البكاء، إنها خيانتك الأولى لا مرأة قد تكون خانتك منذ ذلك الحين كثيرا، وأنت لست حزينا من أجلها... بل من أجلك بعد تلك المتعة، تشعر بالخواء، ينقصك شيئا ما، لا تدري ما هو"².

طغت على خالد ازدواجية الوعي؛ فلا هو اقتنع بالغرب، ولا عاد للواقع في الوطن. وهنا يمكن أن نتساءل لماذا هذا التردد؟ لقد استيقظ خالد على خيانة وطنه الأصل عندما استبدله بموطن آخر، ظنا أنه سيعوضه الحرمان والفقد، لذلك عانى الاستلاب والاعتراب، "كنت تظن أنك بنزوتك الأولى تلك، ستمحو، كما اسفنجة آثار ما علق بك من زرقة الألم، ولكن كما لو كنت تمرر إسفنجة لتنظيف سبورة من الطباشير، إذ بك تزيد اللوحة ضبابية وتلوثا... فوفائك لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك"³.

دخلت الأنا في دوامة تردد من الصدمة الحضارية صدمة الآخر الغربي؛ ففي موطن الآخر، تزداد يُتما وتشردا: "في الغربة يسكنوننا ولا يسكنوننا، فيزداد صقيع أطوافنا، وننفصح بهم بردا"⁴. تشعر الأنا بالدونية والتشرد العاطفي، فقد علمته جغرافية التشرد الوجداني أن يرسم خطاه، ف"أحيانا يُكرم المرء في وضع مهين! وهو ما يذكرني بقول جميل لمناضل سيق إلى الشنق، فسئل قبل إعدامه "هل لديك ما تقوله قبل الموت؟

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 87.

². الرواية، ص ص 87، 88.

³. الرواية، ص ص 88، 89.

⁴. نهال مهيديت: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 111.

فأجاب جلاده: يكفيني فخرا أن أموت وقدماي فوق رؤوسكم"¹. يمشي في وطن، ونعله تتحسس وطننا آخر
 "كالمهاجرين الذين لا أوراق لهم، أجرب المساكنة، أقيم علاقة غير شرعية مع مسكن عليّ أثناء مكوثي
 المختلس فيه"². وبالرغم من طيبة "فرانسواز" وسذاجتها، لكن لا يزال يعلق بها فكرا استعماريًا غريبًا تجاه
 الآخر؛ لذلك فهي تكره المطر "عندما عادت فرانسواز في المساء، قالت بتذمر وهي تخلع معطفها:

. أتمنى ألا أجد هذا الطقس في انتظاري في (نيس)... يا إلهي كم كرهتُ المطر!

. قلت وأنا أعابث شعرها الأحمر:

. قدري... في الماضي كان حزني يعود لعجزي على جعل الرائحة تُرى على الصورة.

. الآن لم أعد أحزن منذ أن طوّرت آلة تصويري.

. قالت مصدّقة:

. حقًا! كيف؟

. أجبته متهمًا:

. الآن مثلاً... بإمكانك ألا تتكلمي، ما أطبقت شفتيك عنه سألتقطه بعدسة في داخلي.

لم أتوقع منها أن تفهم، ولذا لم أعجب وهي تجيبني:

. لا... اخترعت فاجعة الصورة!"³.

إن "فرانسوا" تنتمي إلى الحضارة الغربية المادية التي تدعي الإنسانية بعد أن تنهب خيرات الشعوب وتلغي
 هويتها، ثم تدعي المساعدة وإغاثة المنكوبين، فكانت تكره المطر لما فيه من الغيث والنجدة والاختضار،
 ف"فرانسواز مهووسة بالمبادرات الخيرية وكأنها نذرت نفسها لمساعدة بؤساء البشرية الذين يتناوبون على قلبها
 وعلى سريرها حسب مستجدات المآسي في العالم... وكنت أراها حسب نشرات الأخبار تسارع لتلبية نداء

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 170.

². الرواية، ص 196.

³. الرواية، ص 156.

الإغاثة لهذه الجهة أو تلك، جامعة ما زاد عن حاجتها من ثياب، أو لم يبيل من أحذية وستائر وشراشيف في أكياس كبيرة من البلاستيك تقوم بإنزالها ووضعها جوار مقصورة البواب في انتظار أن يجمعها الصليب الأحمر¹. وهكذا يظل الغريب يعاني أكثر من البؤس، ومن مخلفات الاستعمار، ويظهر ذلك حتى في أغانيه: "سألنتي فرانسواز:

. أكل الأغاني العربية حزينه هكذا؟

. أجبته كمن ينفي تهمة:

. لا، ليس دائما.

. ردّت كأنّها تجاملني:

. قد يكون هذا الحزن سرّ رومنتقية العرب وتمنّعهم بذلك السخاء العاطفي.

. قلت متهمّما:

. سخاؤنا العاطفي يا عزيزتي، سببه يُتمنا لا حزننا، لا أكثر سخاءً من اليتامى... نحن، على كثرتنا أمة

يتيمة، مذ تولى التاريخ عنا ونحن هكذا... اليتيم كما يقول زيان لا يُشفى من إحساسه بالدونية².

لقد أدركت الآن أنّ هدف الآخر هو السيطرة المطلقة، سواء كان ذلك بالسّلاح أو عن طريق الثقافة

والاقتصاد، وأنّ إلغاء السيطرة عليه، هو قضاء على الحضارة الغربية، ولا فرق بين الغرب الاشتراكي والغرب

الرأسمالي، فكلاهما يصنعان الاستعمار والتناقض والأزمات والموت.

هكذا تنتهي علاقة خالد بن طوبال في رواية "عابر سرير" بـ "فرانسواز" كما انتهت علاقة خالد بطل رواية

"ذاكرة الجسد" بـ "كاترين" لأنهما ينتميان لعالمين مختلفين، كلاهما ينظر للآخر بنظرة يشوبها الحذر والحيطه؛

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 241.

². الرواية، ص ص 272، 273.

فقد وصلت الآن إلى نهاية علاقتها بالآخر، "نهضت فرانسواز نحو المطبخ حاملة صحن السفرة، ناديتها وأنا أرفع بعض الشيء من موسيقى زوربا:

. أرجوك كاترين... تعالي للجلوس جواري، فعما قريب سنواجه مطبات شاهقة.

. ولكن، لست كاترين.

. صحيح... أنت لم تقرئي تلك الرواية (إشارة إلى رواية ذاكرة الجسد). لو قرأتها لأدركت أنني أنا أيضا لست خالد.

. ولكن، ما اسمك؟

. وماذا يغير اسمي، ما دمت تعرفين لقب فمي، وكنية يدي، فكلما مرّ شيئا مني بك، ترك إمضاءه عليك.

. جميل... ولكن ما الاسم المكتوب على أوراقك الثبوتية؟

وتمثّل "فرانسواز" الاختلاف الثقافي والذاكرة المضادة، لذلك هدمت الآن جسور التواصل معها، "برغم تلك العشرة تعود "فرانسواز" غريبة، فموعدا الأخير مع "زيان" تمّ في المستشفى بعدما أقلتني إلى المطار بسيارتها، ودّعنتي بمودة لم تكن يوما حبّا... عرضت عليّ أن تحضر مراسم رفع الجثمان، لكن بذرائع دينية كاذبة، أقنعتها بعدم الحضور... كنت أريد لجمالية ذلك المشهد التراجيدي ألا يفسده أحد علينا"¹.

وقبل مغادرة "خالد" باريس، قامت "فرانسواز" ببيع تلك اللوحة "جسر سيدي مسيد" لأحد أثرياء الأقدام السوداء. فبيع هذه اللوحة للآخر، هي بيع للذاكرة والوطن:

"بعثها؟ وعلاش؟ ... لم يكن المكان مناسباً لأشرح لهما لماذا بعثها.

فقد يكون "زيان" يسترق السمع إلينا، وفاجعة واحدة تكفيه، ذلك أن السؤال سيتوالد ويصبح "كيفاش؟" و"بقداش" و"لشكون"². هذه اللوحة التي كانت تمثّل الذاكرة الوطنية، إنّ السؤال عن ثمنها يصبح دون قيمة

¹. أحلام مستغانمي: عابر سيرير، ص283.

². الرواية، ص296.

مقارنة بمن بيعت؟ "عندها سأصبح خائناً باع الجزائر والأمة العربية جميعها للغرب، وبسببي سقطت غرناطة وضاعت القدس، فحتماً ثمة مؤامرة حيكت ضد الأمة العربية، دبّرها الرواق بالاشتراك مع المستشفى، خاصة أن معظم الأطباء هم من اليهود، وهل ما يحدث لنا منذ قرون خارج المؤامرة"¹.

إذن على هذا النحو، تظهر كلّ من "كاترين" و"فرانسواز" نموذج للمرأة الفرنسية الباردة الإحساس، الخالية من المشاعر، جسدا شهوانيا شبقيا يتعطّش للارتواء دون حدود. "الأوروبيات مثلاً، كالأبواب الزجاجية للمحلات العصرية التي تفتح حال اقترابك منها، بينما تُشع العربيات في وجهك وقارهنّ كأبواب خشبية سميكة لمجرد إيهامك أنّهنّ منيعات ومحصّانات"². فتعقّف العربية مقابل الأوروبية وعدم استسلامها فيه من الإغراء والمتعة الكثير.

غير أنّ "كاترين" كما "فرانسواز" وإن كانتا تجدان متعتهما مع الأنا في إشباع نهمهما الجنسي، فهما يرفضان الظهور معها في الأماكن العامة، ويتحرّجان من ذلك انطلاقاً من العلاقة (عرب/غرب)، والتي تُؤثّثها نظرة الاستعلاء والاحتقار؛ فهما نموذج الغربي الذي لا يزال يرى في حضوره الأقوى والأفضل والأحسن.

3. صورة الآخر اليهودي:

وردت تلميحات للآخر اليهودي في رواية "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير"، وتتّصل في بعض يهودي مدينة قسنطينة من أمثال الرسام أطلان، وهو "رسام يهودي قسنطيني يعدّ من عباقرة الفن التجريدي، مات في الستينات... اشتهر بولعه بقسنطينة، وسجن أكثر من مرة بسبب مساندته للحركات التحريرية"³. ومن الشخصيات كذلك، مغنية المالوف والموشحات القسنطينية "سيمون تمار"، والتي قتلت على يد زوجها حين

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 296.

². الرواية، ص 74.

³. الرواية، ص 275.

اكتشاف خيانتها مع رجل عربي. أغلبهم ولد في قسنطينة وتربى فيها، ثم غادرها مضطرا. وظلّ يذكرها ويحن لها.

يذكر لنا "خالد بن طوبال" صديق طفولته "روجيه النقاش" بحسرة وأسف، ساردا حنينه وشوقه لأرضه ومسقط رأسه قسنطينة، "لا أدري كيف تذكرت لحظتها "روجيه نقاش"، صديق طفولتي وصديق غربتي، ذكرت ولعه بقسنطينة وتعلقه بذكرها وهو الذي لم يعد إليها أبدا منذ أن غادرها 1959 مع أهله ومع فوج من الجالية اليهودية التي كانت تريد أن تبني لها مستقبلا في بلد آخر... كان يحبها... وكان حلمه السري أن يعود إليها ولو مرة واحدة، أو يأتيه أحد على الأقل بثمرة واحدة من شجرة التين التي كانت تطل نافذته والتي كانت في حديقة بيته منذ أجيال، وكنت أشعر بمزيج من السعادة والإحراج معا وأنا أستمع إليه"¹، فالآخر اليهودي حصل على تعاطف الأنا وحبها، كيف لا وهو صديق الطفولة، تربى وترعرع بين أحضان قسنطينة، وغادرها مضطرا، مغادرة يهودي يدرك كره العرب له.

لقد هاجر اليهود فرارا وضمانا لاستقرارهم وأمنهم، هم الذين جمعهم بالجزائريين تجاور صنع ألفة ومودة يوما ما، جمعهم الولاء لهذا الوطن، ولواء خلقته العاطفة منذ الصغر، لا يختلفون في حبهم لمسقط رأسهم عن الجزائريين في شيء؛ فهو حب فطري ظلوا على عهدهم، لم تغيرهم فرنسا شيئا، حتى لهجتهم ظلت كما هي: "يقصّ عليّ بلهجته القسنطينية المحبّة التي لم يطمس ربع قرن من البعد أي نبرة فيها"². "روجيه" يحن لمسقط رأسه، لبيته الأول على صخور قسنطينة، وإلى شجرة التين، لقد بقي متعلقا بالمكان الذي قضى فيه سنوات الطفولة، لقد وجدت الأنا حبّ الآخر في "روجيه" وقسنطينة.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 132.

². الرواية، ص ص 133، 134.

رابعاً: صورة الآخر الرجل:

بداية "يبدو الرجل الآخر صورة خافتة أو صامتة، أو مغفل عنها عمداً، أو تقفّ في الظل، وتتصف بالغموض أو تأتي في المرتبة الثانية في مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية"¹. وهذا ما نلمسه تماماً في شخوص أحلام مستغانمي الرجالية؛ فهي شخصيات تتميز بالغموض والضبابية، وربما هذا ينطبق على جلّ الروايات النسوية التي تكتبها مبدعة.

ويتجلى حضور الآخر الرجل في "ذاكرة الجسد" في "خالد بن طوبال"، وفي ثنائية (الحب/ الموت) أكثر؛ فنجدّه يصف الكتابة المتأخرة: "الكتابة بعد الخمسين لأول مرة... شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة"²، ثمّ يربطها بالحبّ المتأخر: "ولكن عبثاً كنت أحاول الوقوف في طريق ذلك الشلال الذي كان يجرفني إليك بقوة الحب في الخمسين، بجنون حب في الخمسين، بشهية رجل لم يعرف الحب قبل ذلك اليوم"³. فإذا كان الحب مهما للآخر، فالكتابة تشبهه عند الأنا.

خلفت حالة الحب هذه حالة نفسية متوترة للغاية، لتكون بعدها البداية الفعلية في نسج خطوط هذه الشخصية وإظهار العقدة الأولى في حياته ألا وهي اليتيم؛ حيث يتحدث عن وضعه الأسري القاسي، "قبر طريّ لأم ماتت قهراً، وأخ ليصغرنى بسنوات، وأب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة، لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق، إنّ الذي مات أبوه لم يتيّم وحده الذي ماتت أمه تتيّم، وكنت يتيماً"⁴.

واليتيم عقدة من عقد الآخر؛ فهي تضعفه، وقد دفعت به للبحث عن بديل يعوّض الأم؛ فسمح للوطن أن يتبناه ابناً صالحاً مدافعاً عن حدوده وقداسته تاريخه، "لم أعد أنتسب إلى أحد غير هذا الوطن"⁵. فقد سمح

¹. سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص76.

². أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص23.

³. الرواية، ص101.

⁴. الرواية، ص27.

⁵. الرواية، ص34.

خالد لنفسه بأن يرتمي في حضن الابنة حياة التي تحوّلت في نظره أما عطوفاً؛ بل أكثر من ذلك، يرى فيها صورة أمّه بسوارها الذي يزين معصمها، ولا تملّ منه أبداً، وبقندورتها العنّابية التي كانت رمزا لقسنطينة في لباسها التقليدي.

يتذكر الآخر لقاءه الأول مع "حياة" الرّضيعة، وكيف التقى بها في معرضه بباريس بعد خمسة وعشرين سنة، مندهشاً من الصدفة التي جمعتهم في هذا اليوم؛ حيث يطرح أكثر من تساؤل عن نفسه وهو معها وسط المعرض "كنت أشعر برغبة في الجلوس إليك، في التحدّث والاستماع إليك، عساني أتعرف على النسخة الأخرى لذاكرتي، ولكن كيف أقنعك بذلك؟ كيف أشرح لك في لحظات أنني أعرف الكثير عنك، أنا الرجل الذي تقابليته لأول مرة والذي تتحدثين إليه كما نتحدث بالفرنسية للغرباء بضمير الجمع..."¹.

يصف أيضاً لقاءه الأول بها: "كان لقاءنا يوماً للدهشة... يوماً كنت أنا الرسام وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد"². ليربط حضورها بالماضي، وأول لوحة رسمها (حنين)، "ها هي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 1957) توقيعني الذي وضعته لأول مرة أسفل اللوحة، تماماً كما وضعته أسفل اسمك وتاريخ ميلادك الجديد ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة، لوحة في عمرك"³.

هكذا بدأت علاقتها تتشكل باللقاءات والحوارات التي قربت أكثر بينهما؛ "أخفيت ارتباكي بسؤال ساذج وهل ترسمين؟

. قلت: لا، أنا أكتب.

. وماذا تكتبين؟

. أكتب قصص وروايات.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 76.

². الرواية، ص 51.

³. الرواية، ص 64.

رددتها وكأنني لا اصدق ما أسمع... فقلت وكأنك شعرت بإهانة من مسحة العجب أو الشك في صوتي:

. لقد صدرت لي أول رواية منذ سنتين.

. سألتك وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى.

. وبأي لغة تكتبين؟¹.

ينقل لنا الآخر هنا هواجسه تجاه الوطن والحنين إليه من خلال شخصية حياة التي جاءت من عمق الماضي والوطن بملامح اللهفة والشوق الكبير، "كيف أشرح لك، كيف أنني كنت مشتاقا إليك دون أن أدري... أنني كنت أنتظرك دون أن أصدق ذلك وأنه لابد أن نلتقي"². مخاطبا إياها في سعادة ودهشة "أنت تُراك أنت... نور يضيء كل لوحة قمرين بها، فتبدو الأضواء الموجهة نحو اللوحات، وكأنها موجهة نحوك، وكأنك كنت اللوحة الأصلية"³.

هكذا كانت بداياته مع حياة "أحببتك: سأقدر... لأنني سأغير أيضا عادتي معك.

. أجبتي عندئذ بفرح سرّي لامرأة اكتشفت فيما بعد أنها تحب الأوامر:

. سأطيعك... فأنا أحب هذه اللغة وأحب إصرارك... ذكرني فقط لو حدث وأن نسيت"⁴.

أما العقدة الثانية في حياته؛ فقد كانت عقدة "النشوة والعطب"؛ حيث يلجأ إلى الاعتراف والمكاشفة مع ذاته ومع الأنا "حياة"، تتداعى من خلالها أفكاره وينفجر مخزون الوعي والذاكرة المعبأة بالذكريات والصور والإشارات. وكان عند "خالد" القدرة على تجاوز الصمت إلى الكلام والذاكرة، وذلك من خلال الكتابة كطريقة للبوخ بمكامن الذات، وقد منعه القيود من كشفها خارج الكتابة، "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة قلبه... لم أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جيشي ولمدينة التي

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 106، 107.

². الرواية، ص 77.

³. الرواية، ص 67.

⁴. الرواية، ص 108.

سأنفق فيها ذاكرتي... اللوحة البيضاء التي ستستقيل أمامها فرشاتي، لتبقى عذراء وجبارة مثلك تحمل في لونها كل الأضداد"¹.

وتتأصل العلاقة بين الآخر "خالد" والأنا "حياة" من التّضاد والاختلاف في كثير من الأمور، ربّما هذا الذي زاد من شهوة اللقاء بينهما: "أنت تملئين ثقب الذّاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجرح بالكذب، وربّما كان هذا سرّ تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة في عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه... وتلك المدينة التي سكنتها ولا تسكنك وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه... أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه... وأنا الذي تعلقت بك لأنني ماكنت أعرفه أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟"².

لتظهر الاعترافات الضمنية للآخر الأوجاع والقهر، كما تدلّ جميعها على أنّه شخص مُهمّش، مختلف عن الآخرين في شكله وأفكاره وأحاسيسه التي تزيده تهميشا؛ فهو منصرف عن الدنيا بالرّسم، وعن ذاته بتجاهلها وبترها من واقعها وراهنها بمقاييسه الجديدة، مسجون في ماضيه وقيمه التي بات يتراجع عنها حين دخلت "حياة" عالمه، فيقول: "وكنّت أشعر وأنا أنحدر معك إلى تلك المتاهات العميقة داخلي إلى تلك الدهاليز السرية للحب والشّهوة، وإلى تلك المساحة البعيدة الأغوار التي لم تطأها امرأة قبلك، أنني أنزل أيضا سلم القيم تدريجيا، وأنني أتذكر دون أن أدري لتلك المثل التي آمنت بها تطرفا، ورفضت عمرا بأكمله أن أساوم عليها"³. وفي هذا التصريح تعرية للنفس من دواخلها.

وشخصية "حياة" أو "أحلام" صورة واحدة متماثلة لامرأة أحبها الآخر، وتعلّق بها كتعلّقه بحلم جميل رآه، بل أكثر من الرسم؛ ليغدو بذلك في بلاط الضياع والعراء، وحيدا يعاني اليتيم من جديد؛ يتم الأسرة ويتم المشاعر، ثمّ يناجي الأنا محاولا التخلص من إحباطه وصراعاته بين سلطة العقل وجموح العاطفة وقوتها،

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 116.

². الرواية، ص 102.

³. الرواية، ص 118.

إضافة إلى ما يلقاه من التششت والاضطراب بين الرّفص والانصياح: "آه واشك... أيتها الصغيرة التي كبرت في عقله مني... كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي، دعيني أضم كل من أحببتهم فيك أتأملك وأستعيد ملامح (سي الطاهر) في ابتسامتك ولون عينيك، فما أجمل أن يعود الشهداء هكذا إلى طلتك، ما أجمل أن تعود أُمي في سوار معصمك ويعود الوطن في مقدمك... وما أجمل أن تكوني "أنت" هي أنت"¹.

يتساءل "خالد بن طوبال" في كثير من المواضع من الرواية عن تورطه بها: "تساءلت كثيرا بعدها وأنا أعود بين الحين والآخر لتلك الصورة، كيف عدت هكذا لتتربصي بي؟ أنا الذي تحاشيت كل الطرق المؤدية إليك"². فهو الآخر الحذر في كل مرة حين يحدث الأنا "حياة"، فيجيبها في إحدى اللقاءات بينهما بمقطع شعري للسيّاب، فيقول: "وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم:

. عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

. أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

سألتني مدهوشة: أتعرف شعر السيّاب أيضا... عجيب!

قلت في جواب مزدوج: أعرف (أنشودة المطر)³.

لقد استرد الآخر بالأنا زمنا جميلا وجديدا بقلب وروح جديدين، وببصمات غير بصمات العطب والتشوّه التي أرادها الواقع؛ حيث تختفي ملامح الحزن والأسى... "لست حبيبتي، أنت مشروع حبي القادم، أنت قضيتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر"⁴. ثم يخاطبها أيضا: "كنت أنت مشروع عي القادم، ومدينتي القادمة، كنت أريدك الأروع، كنت أريدك وجها آخر ليس وجهي تماما، وقلبا آخر ليس قلبي،

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 77.

². الرواية، ص 20.

³. الرواية، ص 182.

⁴. الرواية، ص 330.

وبصمات أخرى لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي وروحي من بصمات زرقاء¹. لقد كانت "حياة" فتاة عادية، فيها سر لم يستطع الآخر سبر أغواره «كانت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، سر يكمن في مكان ما من وجهك... وربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكتين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية، ربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه الفاتح»².

يبدو الآخر في "ذاكرة الجسد" بطلاً أسطورياً ملحمي كـ"زوربا"، كما لاحظته الآن "فيك شيء من زوربا... شيء من قامته... من سمرته... وشعره الفوضوي المنسق"³، ليجيبها: "يمكن أيضاً أن تضيفي كذلك أنني في سنه وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقي شيئاً من وحدته... من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائماً إلى هزائم"⁴. وها هو يستعير من "زوربا" خلوداً كان قاسمهما المشترك فيه الألم والهزيمة والخيبة أمام خراب العالم الذي أصبح في إحدى أعظم لحظاته وأغمضها جميلاً على نحو متميز "في ذلك الزمن الذي كنت تجدين فيه شبهاً بيني وبين زوربا، الرجل الذي أحببته الأكثر حسب تعبيرك، والذي كنت تحلمين بكتابة رواية كروايته، أو حب رجل مثله... جعلتني أعشق الخراب الجميل... ها هو ذلك الخراب الجميل الذي حثتني عنه يوماً بحماس مدهش"⁵.

تنتاب الآخر غيرة جامحة عند دخول "زياد" صديقه الفلسطيني كطرف ثالث، محاولاً اكتشاف حدود العلاقة "إلى أي حدّ ستذهبين معه... وعلى أي حدّ سيذهب هو معك"⁶. ثم يسعى جاهداً لمراقبة تصرفاتهما "كان إذا غير زياد بدلت، شعرت أنه يتوقع قدومك"⁷. وتزداد حيرته أمام جهله، فتكثرت تساؤلاته: "ولكن

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 176.

². الرواية، ص 62.

³. الرواية، ص 139.

⁴. الرواية، ص 139.

⁵. الرواية، ص ص 465، 466.

⁶. الرواية، ص 240.

⁷. الرواية، ص 214.

كيف لي أن أعرف درجات جنونه هذا؟ من أين لي بمقياس للزلال، أعرف منه ما يحدث في أعماقه بالتحديد¹.

ثم يواصل تساؤلاته في حيرة وقلق: "وهل انفرج بك حقاً... أمررت على جسده شفتيك؟ أ أشعلته... أتوحد فيك... وهل...². وتزداد حيرته وشكوكه عند قراءة شعر زياد "كنت أحاول أحياناً استدراجك للحديث عنه، عساني أصل إلى نتيجة تساعدني على تحديد القواعد الجديدة للعبة... والتأقلم معها، وكنت تراوغي كعادتك، كان من الواضح أنك تحبين أن أحدثك عنه، ولكن دون أن تبوح لي بشيء"³.

لاحظ الآخر ما في سلوك الأنا من تساؤلات، متجاهلاً ما في قرارة نفسها من أحاسيس، وما يدور في ذهنها من أفكار اتجاهه وتجاه العالم، فيقول مبرراً موقفه منها: "أكنت لحظتها تنتبئين بنا لنهاية القرية، وتواسيني مسبقاً على فجيعتي... أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها عليّ وتسعين سرّاً باندھاشي الدائم أمامك"⁴.

ويقول أيضاً في موقف مشابه: "قلت يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل، كان لابد أن أضع شيئاً من الترتيب الداخلي... وأنخلص من بعض الأثاث القديم، وأن أعماقنا أيضاً في حاجة إلى نفص كأي بيت تسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة على أكثر من جثة..."⁵.

لقد أعلنت الشيخوخة على الآخر تلبسها فجأة وهو منشغل بحبه ورسمه، وبدأ هوسه بالكتابة "لا أصعب من أن تبدأ الكتابة في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيء، الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة... شيء شهواني وجنوني، شبيه بعودة المراهقة شيء مثير وأحمق شبيه بعلاقة حب بين رجل في سن اليأس، وريشة حبر بكر، الأول مرتبك وعلى عجل والثانية عذراء لا يرويه حبر العالم.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 213.

². الرواية، ص 260.

³. الرواية، ص 226.

⁴. الرواية، ص 24.

⁵. الرواية، ص 22.

فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كلّ هذه السنوات إلى هنا للمكان نفسه لأجد جثة من أحبهم في انتظاري بتوقيت الذاكرة الأولى، ليستيقظ الماضي الليلة بداخلي... مربكا يستدرجه إلى دهاليز الذاكرة فأحاول أن أقاومه، ولكن هل يمكن أن أقاوم ذاكرتها هذا المساء¹. ويقول أيضا: "فهل تزحف الشيخوخة هكذا نحونا حقا بليل طويل واحد، وبعمّة داخلية تجعلنا نتمهل في كل شيء، ونسير ببطء دون اتجاه محدّد؟

هنا موازنة زمنية مع خط الزمن لإبداع الآخر، وكيف يستعيد شيخوخته، أياكون الملل والضياح والرتابة جزء من مواصفات الشيخوخة؟ أم من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة... أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟...². ينقل لنا "خالد بن طوبال" عاهة الرتابة والملل والضياح التي كان يعيشها متسائلا عن مصدرها، أهو الشيخوخة؟ أم ماذا؟ وليس السبب هو شيخوخته بقدر ما هو ضمور الشعور بالوطن والكتابة في نفسه.

لقد ظفر الآخر في هذا السن المتأخر بانبعاث جديد، وبداية أحلام وآمال وحب للحياة، ولكن ذلك لم يكتب الاستمرار، فقد أخبره (سي الشريف) عم حياة، بأن حياة ستتزوج وانتهى كل شيء، فحلّت الخيبة واليأس. يخاطب "خالد" "حياة" معلنا إخراجها من حياته "غدا تبدأ أفراحك... وينتهي ذلك الزمن الذي سرقناه من الزمن"³. سينفرد وحيدا ليوصل رحلته دونها، حين انتهت مكالمة (سي الشريف) "انتهت المكالمة وبدأت مرحلة جديدة من حياتي، بدأ عمري الآخر الذي أعلنت يومها رسميا خروجك منه"⁴. لقد كانت نهاية بطعم المرارة وطابع الخيبة، أضيفت إلى مسلسل خيباته الذي يطارده بها الواقع، "لقد كنت أدري أنّ مستحيلا آخرا أضيف إلى مستحيلات أخرى يومها، وأنتك لن تكوني لي أبداً بعد اليوم"⁵.

1. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص30.

2. الرواية، ص22.

3. الرواية، ص365.

4. الرواية، ص328.

5. الرواية، ص198.

عاش "خالد بن طوبال" سكرات من الألم بعد خبر زواج الأنا "حياة"، وقد قتلت فيه الأحلام، وسفك فيه الحب: "تراني في لحظة جنون كهذه، قبلت أن أحضر عرسك، وأن أكون شاهداً على مأتمي، وعلى الحقارة التي يمكن أن يصلها البعض دون خجل"¹. ويقول أيضاً متحسراً: "حزني على ذلك الثوب... حزني عليه كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبن عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد..."². وهنا يقصد الوطن، حبه لحياة تجاوز حب الفتاة، إلى حب فستان يخطه الكلّ بالتضحيات.

كما صوّر لنا "خالد بن طوبال" آلامه ومخاوفه وإحباطاته الناتجة عن تجاربه وتجارب المحيطين به، ليغوص في قرارات ذاكرته المسكونة بامرأة ومدينة "لم أعتب عليك، كان في صوتي حسرة، ولكن لم أقل لك شيئاً، كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا أختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، وألم أو اسمين في الشعر العربي"³.

ثم يبدي موقفه اتجاه الأنا "حياة" وقسوتها من خلال الكتابة، فهي وسيلة إجرامية تزهق روح الأبطال، وهي ملاذ كذلك للنسيان؛ حيث تقول واصفة آثام الكتابة: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبثاً على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلاًنا بهواء نظيف"⁴. بينما يعتمد خالد على الكتابة عكسها للتذكر: وأني أستعير طقوسك في القتل فقط. يخاطب الآخر "حياة" معاتباً متسائلاً: "متى كتبت ذلك الكتاب أ قبل زواجك أم بعد؟ أ قبل رحيل "زياد" أم بعده؟ أ كتبتة عني أم كتبتة عنه؟ أ كتبتة لتقتليني به... أم لتحبيه هو؟ أم لتنتهي منا معاً، وتقتلينا مع بكتاب واحد... كما تركتنا معاً من أجل رجل واحد؟

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 318.

². الرواية، ص 432.

³. الرواية، ص 135.

⁴. الرواية، ص 23.

عندما قرأت ذلك الخبر منذ شهرين، لم أتوقع إطلاقاً أن تعودني فجأة بذلك الحضور الملح ليصبح كتابك محور تفكيري ودائرة مغلقة أدور فيها وحدي¹.

إذن مثلث "حياة" فترة مظلمة عند خالد آن له أن يتخلص منها مع عودته لـ"قسطنطينة"، وها هو يصف ذلك الخلاص: "رमित فجأة بالغطاء، واتجهت نحو النافذة أشرعها، وكأني أفتحها ليخرج طيفك منها إلى الأبد، ويدخل النور إلى تلك الغرفة"². ثم يظهر الآخر بأكثر نضج وفلسفة عن الموت والحياة والحب، وهي فلسفة يؤسسها فعل الكتابة الذي يؤسس موضوع الرواية، فتبرز لنا خطابات لم تغلق، وأخرى تنتظر "هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن، فما أجمل الذي حدث بيننا وما أجمل الذي لم يحدث... وما أجمل الذي لن يحدث... نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضاً"³.

هكذا كان الآخر الرجل في "ذاكرة الجسد" بين القوة والاستسلام، بين الفجيعة والضياع، تتناغم الأنا مع الآخر (هو) في "فوضى الحواس"، في حوارية غاية في الرومانسية "تمتطي إليه جنونها، وتدري للرغبة سهيلاً داخلها لا يعترضه منطق فتشبهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه"⁴. ثم تصفه على لسانها "رجل الوقت سهو، حب حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي، يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها، يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كل شيء في داخلها... ويمضي"⁵؛ فالآخر هو الرجل الذي تنطبق عليه دوماً مقولة "أوسكار وايلدOscarwild" خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره، واللغة كفيلة بذلك، وهي ممر الشعور، وملاذ

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 20.

². الرواية، ص 399.

³. الرواية، ص 11، 12.

⁴. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 1.

⁵. الرواية، ص 1.

النفس، "ومازال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل"¹. و"كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة والمواقف الحاسمة وإذا تحدث يغشاه غموض الصمت، كان صاحب المعطف"².

يخرج الرجل من لعبتها الورقية؛ لعبة القصة، لعبة الرواية³ والتي تحولت إلى أسطورة كانت تعيش داخل الأنا، تشتتها وتحاول هزمها:

"ولكن لا أستسلم، بل أطارده بإصرار

. أعطني أي اسم شئت، أريد اسما أناديك به.

. اسمي "خالد بن طوبال"، أردد مذهباً:

. "خالد بن طوبال"؟ ولكن

. يقاطعني أدري إنه اسم بطل في روايتك... ولكنه ايضا اسمي... رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان

أنا، ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوهدت الحرب ذراعه اليسرى"³.

تصفه الأنا قائلة:

"رجل الوقت ليلا

رجل الوقت سهر

رجل الوقت عطرا

رجل الوقت شوقا

فهو يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يضرم الرغبة في ليلا... ويرحل"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص11.

². الرواية، ص47.

³. الرواية، ص266.

⁴. الرواية، ص10.

تزداد صلة الأنا "حياة" بالآخر "الرجل" كلما كثرت الأسئلة، وعجزت أجوبة هذا الرجل على إزالة ذلك الغموض، "(هو) يعرف ملامسة أنثى، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتغال المستمر نفسه"¹. هذا الغموض الذي ظلّ يتزايد بعد كل لقاء. تحاول الآخر من خلاله فهم الرجل عبر بعض نزواته وسرعته في كل شيء؛ فهو أشبه بشبح وطيف يختفي متى يشاء.

ثمّ يأتي اليوم الذي تفهم فيه البطلة أغرب لغز كان يخفيه هذا الرجل عنها، لغز عدم استخدامه ليده اليسرى "أتذكر أنني لم أره يوماً يستعمل معي إلا يده اليمنى، يذهلني هذا الاكتشاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي، وقبل أن أتمادى في تفكيري أراه يلقي بقميصه على الأريكة المجاورة ويواجهني بصدرة العري قائلاً وكأنه يواصل الحديث عن أمر آخر:

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

. وأحياناً قاتل حتى عندما لا تتعدى جريمتها قتل أوهامنا.

. أنتبه إلى ذراعه اليسرى التي تبدو مصابة بشلل من الحركة، بينما تظهر أعلاها بعض التشوهات وكأن عملية جراحية أجريت لها في موضعين أو ثلاث دون أية مراعاة جمالية"².

جعل هذا الاكتشاف البطلة تتقمص دور الكاتبة، وتعرف أنّ بطلها مصور صحفي، كان قد تعرض لطلقات نارية أثناء أحداث أكتوبر 1988. وخلال فترة نقاهته، قرأ أول رواية كتبها، وكان يجد نفسه شديد الشبه بالبطل "خالد بن طوبال"، وهو الآن يوقع باسمه في الجرائد. لقد انتاب الأنا خوف من صعوبة الفصل بين الكتابة والحياة؛ فهي هو بطلها الورقي يمثل أمامها حقيقة كما لو أنّها حلمت يوماً بأن ما يحدث لها سيحدث "تنتابني قشعريرة وحالة من الذعر، ليس مصدرها ما أرى، وإنّما خوفاً من أن أكون بدأت أجن ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة...

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 9.

². الرواية، ص ص 269، 270.

أو كأنني حلمت يوما بأن ما يحدث سيحدث وها هو ذا يحدث فعلا.

رد المصور ساخرا:

لقد مارست دائما بجدارة صلاحية الحب في التدمير!

قالت البطلة:

بل مارست صلاحيات الكاتب في التخيل لا أكثر¹

ففي فترة نقاهته، اكتشف الآخر الأنا من خلال روايتها، وأخذ يقرأها المرة بعد الأخرى. وقد أثارت في نفسه إعجابا كبيرا، وكان حلمه بعد ذلك أن يجري معها لقاء صحفيا، وإذا بالقدر يجمعه بها في لحظة يتداخل فيها الواقعي الذي مثلته الكاتبة الفعلية، والخيال الذي سيمثله هذا الشخص مع الكاتبة المتخيلة "كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وأنا أحاول التقاط صورة للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988، كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية منذ الاستقلال والغضب ينزل إلى الشارع لأول مرة ومعه الرصاص والدمار والفوضى، لم أعرف يومها، أتلقيت تينك الرصاصتين من أعلى أحد المباني الرسمية عن قصد أم عن خطأ"².

لقد فضّل الآخر أن يبقى كائنا ورقيا، فوجعه لا يُحتمل؛ ولا يمكن أن يكون بشرا "لكنني لا أشبههم... أنا كائن حبري أسافر بين دفاترك، ومعك فقط... ولكنني لست البطل الذي تتوهمين، أبطالك لا يمرضون، ولا يشيخون، وأنا متعب ومريض سيدتي... أعاني الوقوف... لقد قضيت عمري واقفا، لأنني لا أحب الجلوس على المبادئ.

ومتى تعود؟

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 270.

². أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 18.

لا أدري أنا رجل عابر"¹.

يبدو الآخر غامضا صامتا، يعزف الحزن، ويختزل اللغة "في زمن النهايات المباحثة، والموت الاستعجالي والحروب البشعة الصغيرة التي لا اسم لها، والتي قد تموت فيها دون أن تكون معنيا بمعاركها، الجنس هو كل ما نملك لننسى أنفسنا. سألته يومها:

والكتابة؟ إنها وهمنا الكبير بأن الآخرين لن ينسونا"².

ويظهر كذلك الآخر الرجل في رواية "أحلام مستغانمي" عابر سرير" بنفس الاسم الذي عرف به في رواية "فوضى الحواس"؛ حيث تبرز شخصيته أكثر؛ ففي فرنسا وخلال تواجد "خالد بن طوبال" المصور لتسلم جائزة أحسن صورة، وبعد أن تم اختيار صورة الطفل المذعور وكلبه الميت بقربه وخلفهما جدار ملطخ بدماء المجزرة كأفضل صورة، وعقب تسلمه الجائزة، أهدى قسطا من ثمنها للمرأة التي سكنت حياته، فظهر السخاء الذي هو عليه: «بتلك الأنفة المشوبة بالجنون، بمنطق (النيف الجزائري)، تشتري فستان سهرة يعادل ثمنه معاشك بالجزائر لعدة شهور، أنت الذي تظن على نفسك بالأقل، أفعلت ذلك رغبة منك في تبذير مال تلك الجائزة التي حصلت عليها كما لتتجو من لعنة؟ أم تثبت للحب أنك أكثر سخاء منه؟"³.

ويكشف لنا "خالد بن طوبال" بطل رواية "عابر سرير" العقد التي تسكنه من هواجس الموت والفرار من المجهول وكل صور العقم في الحياة؛ حيث يكشف لغزه لـ"زيان" عندما يسأله عن اسمه:

"قلت متهربا من سؤاله:

في معظم الأحيان اسمي "خالد بن طوبال" ... الاسم الذي يشبهني كثيرا... في الواقع أخذته من رواية.

وقبل أن أوصل قاطعني قائلا كما ليوفر علي جهد البحث عن ذريعة.

. أتدري لماذا انتحر "خالد بن طوبال" في رواية "مال بن حداد" "رصيف الأزهار" لا يجيب؟

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 47.

². الرواية، ص 355.

³. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 13.

قلت معتذراً

في الواقع قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها...¹.

أما عقدة العقم التي تسكنه عبر الرواية؛ فهي موازية للموت، لكن تبرير هذا العقم وفك لغزه يأتيان على لسانه، ذلك أنه جعل من العقم اختياراً وقراراً، اتخذهُ لشبح الموت الذي يسكنه، وذلك حينما قال: "أحاسيس لم أعرفها مع زوجتي التي كنت سنوات أفرض عليها تناول حبوب منع الحمل مهووساً بخوفي من أن أعتال فتتكرر في طفلي مأساتي"². ففي كثير من الأحيان يجد "خالد" نفسه وحيداً محاطاً بمن لا يباح لهم... زوجة يخفي عنها أبسط الأمور، وحبوبة يكره ضعفها، فيخفي عنها الكثير وصديق (عبد الحق) قد مات، وآخر (مراد) قد خانهُ مع "فرانسوا"، ولأنه أدرك بألمه، يرى ذاته أمام ذاته، وينشر قروحه التي لا يفهمها سواه، ويؤكد هذا، إنه لما صادق "زيان" وأحبّه راح يوجه إليه الخطاب ويبوح له ببعض أحزانه، رغم ذلك يجد صعوبة في المكاشفة التامة معه، لما بينهما من حواجز جعلته يلوذ إلى ذاته، فكان بحق الآخر، رجل صامت، يفلسف الحزن، ويختزل اللغة.

تطلّ علينا شخصية ثانية للآخر الرجل من خلال مقاطع سردية للبطلة، شخصية زوج الأنا؛ حيث تبدو الأنا راضية بحياتها الزوجية مع الآخر، مع الجنرال (سي مصطفى) تقول: "أتوقع أن يكون زوجي قد ولد بمزاج عسكري وحمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء، فأين العجب في أن يأسرني أيضاً دون قصد تماماً، كما أغراني ذلك سنوات دون جهد!... إنني كنت أمضي نحو عبوديتي بمشيئتي ومن الأرجح... دون انتباه سعيدة بسكينتي واستكانتي إليه تاركة له الدور الأجمل، دور الرجل التي تأمر: تقرر وتطالب وتحمي وتدفع وتتمادى... كنت أجد في تصرفه شيئاً من الأبوة التي حرمت من سلطتها، بينما يجد هو تسلطه استمرار

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 21.

². الرواية، ص 21.

لمهامه الوظيفية داخل البيت"¹. وعليه فإن الأنا تصل إلى حد الرضا التام عن الآخر، حيث وجدت فيه سلطة الأب.

لكن مع مرور الأيام، وعند زيارتها لـ"سيدي فرج"، تكتشف "حياة" ذلك الجانب الغامض والمظلم من حياة الآخر الجنرال. وقد أطلعتها بعض الجارات أن زوجها منحرف السلوك، وأنه يجلب إلى بيته الصيفي نساء من الشبهات، فتحطم هذه المسامع ما كانت تجهله عنه، وما كانت تكنه له من مشاعر، تصفه: "إنه في النهاية ينتمي إلى السلالة الأسوء من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها كل عقد العالم وقذارته"². لتصل علاقتها مع الآخر هنا إلى حالة من الانسداد والانغلاق بعد كسر أفق التوقع فيه، وتخرج بالقاعدة العامة "إنهم يتشابهون".

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 37.

². الرواية، ص 50.

خلاصة الفصل:

وردت تلميحات كثيرة للآخر في الروايات المدروسة عند الروائية، وطبيعي أن كل آخر يقابل ما تراه الأنا؛ لكننا نستشف منه واقعا وصورة يكون عليها تجاهه. وقد أظهرت روايات أحلام مستغانمي وهي تحاكي الواقع الجزائري صورا كثيرة له، ومنها وأخطرها السلطة، وقد جسدت فيها ثلاث مواقف بارزة عنها؛ موقف الغطرسية والدكتاتورية والعسكرية التي تنتهجها، والموقف الثاني موقف إقصاء وتهميش الفاعلين والمتقنين وعدم تقبلهم؛ بل نبذهم وطردهم، أما الموقف الثالث؛ فتتمثل بأشنع صور الغدر من خلال استغلالهم مصالح الوطن لصالحهم باسم الثورة. وكان يرمز له في الروايات بـ "سي..".

كما تجلت في الرواية صورة الآخر الإرهاب؛ هذا المشهد الدموي المحزن والمؤسف، وقد استغل استخدم تأويل النص في غير محله، ومنطق الحوار على غير ما يجب، واستخدم قوة السلاح في قلوب الأبرياء حتى راح الوطن يسبح في المشاهد الدامية، فرسم الآخر الإرهاب لوحة مشوهة على بياض التاريخ الثوري.

وتظهر الآخر في الروايات كذلك في الآخر الغربي، ومنه المحتل المتمثل في الاستعمار الفرنسي، وكذلك الآخر الأوروبي الذي تجسد كذلك في الفرنسي، وقد كان لحضوره بعدا هادفا من خلال الحب بين البطل وكاترين الفتاة الباريسية اليهودي في رواية "ذاكرة الجسد" وغيرها من الشخصيات والرموز. وقد صورت فيها الروائية ملامح ونظرة الغربي الفرنسي للجزائري. ثم ومن غير المألوف، وببنية من التضاد تصنع الحيرة، نجد الآخر على صورة اليهودي، من خلال شخصيات من يهود مدينة قسنطينة، ومنهم الرسام أصلان ومغنية المألوف والموشحات القسنطينية "سيمون تمار".

وبخصوص الآخر الرجل، فلا يختلف في صورته عن وصف الأنا له في الفصل الأول؛ صراع مع الكتابة والسرد، صراع عاطفي بين الوفاء والخيانة، صراع مع الحياة بين قبول ورفض.

الفصل الرابع: ثنائية الأنا والآخر في البنية الزمكانية لروايات الروائية أحلام مستغانمي

أولاً: مفهوم الفضاء الروائي

ثانياً: الأنا والآخر عبر البنية المكانية في روايات أحلام مستغانمي

ثالثاً: الأنا والآخر عبر البنية الزمانية في روايات أحلام مستغانمي

تمهيد الفصل:

نظرا لتلاحم عنصري الزمان والمكان أو ما يصطلح بالزمكانية مع العمل السردي، ودورهما في تحريك الوظائف ومجال الشخصيات، يحمل العنصران والمكونان السرديان مسؤولية بالغة في كشف الأنا وتحديد الآخر؛ لذلك نعد في هذا الفصل إلى تتبع تجليات الثنائية في فضاءات الرواية عند أحلام مستغانمي من خلال النماذج المختارة في دراستنا.

وكما ألفنا، سننطلق بإيجاز واختصار من تقديم مفهوم للفضاء، بحكم أنه مفهوم ومصطلح نقدي يلامس الحيز والمجال، ويحمل معنى المكان، كما يحمل معنى ووظيفة الزمان. ثم سنتطرق بعد ذلك إلى البنية المكانية من خلال أماكن تكونت فيها سرديات مستغانمي، وهي تجمع بين المدن الجزائرية قسنطينة وباتنة والعاصمة على الغالب، وكذلك بلاد الاغتراب في فرنسا والشام، كما ننتبع أمكنة أخرى تفصيلية كبعض القرى والجبل وأماكن رمزية ومنها ميناء سيدي فرج وغيرها.

وأخيرا نختم الفصل بالحديث عن بنية الزمن وعلاقتها بالأنا والآخر؛ هذا المحور الجوهرى؛ إذ بالزمان تنتظم حياتنا ورؤيتنا من ماضٍ تجاوزناه، وحاضر نعيشه بما فيه، ومستقبل نخطط له، ولا نعلم ما يخبئ لنا من الأقدار فيه. وتكون الرواية في هذا على نسق الحياة، يلتحم فيها الماضي مع الواقع ليكونا رؤية استشرافية نحو المستقبل، تظهر فيها طموحات الأنا والآخر، وينسج فيها الروائي الإبداع على تناوب الحكي بين زمن السرد وزمن الوصف.

أولاً: مفهوم الفضاء الروائي:

يندرج الفضاء الروائي في المصطلحات نقد السردية تحت عناوين كثيرة؛ فمن النقد من يستخدم عنوان الفضاء الحكائي بدل منه، وهو أوسع وأشمل عندهم من المكان. والفضاء كمعادل للمكان، يُقصد به الحيز المكاني في الرواية، وكلاهما مفهوم واحد، لكنه اتخذ أشكالاً متعدّدة عند النقد والمهتمين حسب منظورهم الخاص له، ويقسمه الباحث حميد الحميداني كما يلي:

1. الفضاء الجغرافي: وهو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ويقصد به ذلك المكان الذي

تصوره القصة؛ أي المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها.

2. الفضاء النصي: ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورق، ويشمل

طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول؛ فهو فضاء مكاني لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده.

3. الفضاء الدلالي: هو الصورة المجازية التي تخلقها لغة الحكي، وما لها من أبعاد دلالية.

4. الفضاء كمنظور أو كرؤية: وهو الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن

على عالمه الحكائي¹.

يمكننا شرح الفروق بين هذه الأمكنة الأربع أو الفضاءات التي أشار لها التقسيم، وهو تحديد أقامه الباحث الحميداني، فشرح به قضايا جوهرية في السرد خاصة الرواية؛ فالفضاء الأول الجغرافي هو أبسط الفضاءات إدراكاً من الناقد أو القارئ، وبهذا يمكن حصره في أي عمل سردي رغم اتساعه في بعض الأحيان داخل الرواية الواحدة؛ أي ينتقل به السارد بين مدينة وأخرى، وبين حي وآخر، وحتى بين الدولة والقارات، وقد يأتي مكاناً حقيقياً معروفاً أيضاً.

¹ حميد الحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص63.

أما المكان الثاني، فهو أشبه بالأبعاد الببليوغرافية والفنية للسرد، ويتعلق بتصميم مخطّطه شكلا، وهو ينزع منزع العتبات التي تبني في القلب العام للرواية لتواجه القارئ والناقد؛ فيستشف منها أشياء، ويترك منها أخرى، ومثاله كأن تتفاوت الفصول سردية حسب مضمونها وأين البطل ماثلا. ومنها كذلك، تحديد ملامح مكان معين في عتبة الفصل أو العنوان الرئيسي.

أما الفضاء الدلالي أو ما يمكن نعتة بالتّخيلي والأدق الرمزي؛ فهو فضاء استعاري، يتصوره المبدع ليضفي على الحكاية طابع الغرائبية أحيانا، أو يوسع من دائرتها ووجودها، أو يصبغ عليها صبغة التّسلية والمتعة من خلال الخيال. وتدخل في هذه الجزئية مسميات الأمكنة الرمزية بجميع أصنافها الأسطورية والتراثية. وربما هذا غير مستعمل كثيرا في الرواية العربية الواقعية ومنها روايات مستغانمي؛ وذلك أنّ تصوير الوقائع يحول دون جدوى الفضاء التّخيلي العجائبي رغم حضور الفضاء الرمزي الحقيقي كأن تشبه الإرهاب بالاحتلال عبر تصوير بعض أحداثه في ميناء سيدي فرج، وهذا بعد رمزي واضح.

وبالنسبة للفضاء الأخير؛ فهو الذي يحمل أيديولوجيا ومواقف السارد مهما كان الجنس السردية، وهو لا يختلف عن الرمزي في بعض الأحيان، ولكنه أشبه بالمعلم أو المحدّد للموقف العام، كأن يقارن الروائي بين المسجد في الإسلام والكنسية في المسيحية أو أوروبا، وهو بذلك يريد المقارنة وإبراز الموقف.

ومنه فإنّ الفضاء الروائي هو الحيز المكاني والزّماني، يضاف إليهما المنظور الروائي لمادته القصصية وطريقته الذاتية في رؤية العالم داخل عالمه الروائي الصغير وهو سرد، فيقدمه لنا تعبيرا عن موقف اختاره، أو حصل معه على مستوى الزّمان والمكان.

أما من حيث الشمول، فيقول "حميد الحميداني" إنّ الفضاء في الرواية أوسع، وأشمل من المكان، إنّّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكى سواء تلك

التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية، ثمّ إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضاء الرواية بخلاف المكان المحددان فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية¹. ويقصد الباحث بذلك أنّ الفضاء غير مقيد في وجوده بالمكان أو الزمان، وإنما هو أوسع في تشكيله الجانب الضمني.

ويرى كذلك، أنّ الفضاء الروائي يتولد من التهام السرد والوصف؛ فالسرد حسبه يشكّل "أداة الحركة الزمنية في الحكّي"²، بينما الوصف هو "أداة تشكل صورة المكان"³. وبذلك يكون للفضاء الروائي بعدين؛ أفقي يشكل سيرورة الزمن، وعمودي يشير المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث؛ أي أنّ الفضاء الروائي يتحدّد بالمكان في زمن محدّد.

يرى "حسين نجمي" أنّ الفضاء الروائي لا يمكن حصره في وصف الأمكنة فقط، بل هو أوسع من ذلك؛ حيث يغدو المكان متعلقا بفضاءات مرجعية كالساحات، الشوارع، الحقول، البيوت، أو بالفضاءات الدّهنية والنفسية كفضاءات الإخفاق وفضاءات النّفي، وفضاءات الموت، أو فضاء الهوية، والفضاء الأنثوي وفضاء المحتل... الخ⁴.

والنقاد يدركون أنّ الفضاء أوسع من المكان، وأنّ الروائي هو من يضفي البعد المكاني على الحقائق المجردة، لأنّ "الرواية تتعامل مع المكان بكونه معطى ومنطلقا من أجل سيرورة الحدث وأجوائه... ومن ثمّ فإنّ المكان في الرواية قناة من قنوات الروائي للإفصاح عن الحدث وأجوائه...".

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 64.

² المرجع نفسه، ص 80.

³ المرجع نفسه، ص 80.

⁴ - حسن نجمي: شعرية الفضاء . المتخيل والهوية في الرواية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 111، 155، 173، 195.

ومن ثمّ فإنّ المكان في الرواية قادر على أن يظهر الكثير من الدلالات المرتبطة بالشخصية، ويظهر الأجواء النفسية السائدة¹.

أما تلازم الزّمان بالمكان في الرواية؛ فقد شرّحه الكثير من النقاد والباحثين على رأسهم "غاستون باشلار" في كتابيه "جمالية المكان" و"جدلية الزّمن"؛ حيث رصد لنا "التّوافق بين الأشياء والأزّمان، وبين فعل المكان في الزّمان، ورد فعل الزّمان على المكان"². فالمكان في مقصّورات المغلقة التي لا حصر لها يحتوي زمنا مكثّفا، وهي وظيفته. بينما الزّمان بالمقابل يترك ارتسامته على المكان. ثمّ يضيف لنا "باشلار" في هذا السّياق توضيحيا بخصوص توافق المكونين السّرديين: "إنّ السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزّمان شديد الوضوح مثل صور المكان، وهو يبين وتيرة الجهود الإنسانية، إنّ الثلم هو المحور الزّمني للعمل، وإنّ راحة المساء هي حدّ الحقل، ولكم يسيء التّعبير عن هذه القوالب الزّمنية"³.

ويؤكد "عبد الرحمن منيف" أيضا هذه الفكرة في رؤية شبيهة نوعاً ما برؤية "باشلار"؛ فهو يرى: "أنّ المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدّد بالذات"⁴. وهذه الرؤية أوضح في فكّ رموز الرواية؛ لأنّ ارتباط المكان والزمان بالشخصية هو التفسير الأدق لاختيارات السارد لهما، خاصّة شخصية البطل التي تتفاعل عبر زمان ومكان يسهل فيه كشف رمزيّتها ووظائفها من خلالهما.

¹. طاهر عبد مسلم: عبقريّة الصورة والمكان (التعبير، التّأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص114.

². غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص8.

³. غاستون باشلار: المرجع نفسه، ص8.

⁴. عبد الرحمن منيف: سيرة مدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص5.

وهكذا يختزل النقاد تلاحم عنصري الفضاء في "وتيرة الجهود الإنسانية" عند "باشلار"، و"البشر" باختصار عند "عبد الرحمن منيف"؛ "فالبشر هم أداة الربط بين المكان والزمان وهما متلازمان... ونرى من إشارات هذا التلازم، عدم ثبات المكان إذ أنه متحول... عبر الزمان"¹.

وتتحدد هذه الرؤية أو الخلفية الفلسفية في وصفهما بالبشر للشخصيات في الرواية بالبشر، ولا شك أنّ مصطلح الشخصيات في النقد السردي أوضح. كما تمنح تلك الرؤية معيارا عاما للتحليل السردى يتلخص في ضرورة إقران المكان بالزمان في نقد الرواية، فلا ينبغي تحليل واحدة دون غيرها، خاصة أنّ المكان متحوّل عبر الزمان، والمكان يصنعه شخوصه ليضعهم في سيرورة دائبة.

ثانيا: الأنا والآخر عبر البنية المكانية في روايات أحلام مستغانمي:

كما سبقت الإشارة، معلوم أنّ المكان الروائي الذي نحن بصدد دراسته لا يقتصر على المكان الواقعي الطبيعي والمحسوس الذي نعيشه، بل يشمل كذلك البعد الرمزي فيه؛ ذلك أنّ الرواية تنسج خيوط فضائها عبر السرد المكاني التخيلي الخاص بها، والذي يمثّل في مختلف مظاهره وأبعاده التمثيلات الفنية للرواية، وعليه فالرواية "رحلة في عالم يقع في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"².

وبالنسبة للسرد المستغانمي؛ فقد عمدت أحلام إلى تلغيز المكان، وجعله صورة حركية حيّة تحمل معايير الشخصية، ليكون مركز الحدث والقلب النابض لتطور الأحداث معا، وهو يستمدّ مقومات أنسنته من الفضاء التخيلي الموازي للفضاء المكاني الواقعي؛ فيتحول من فضاء ساكن تحيا فيه الشخصية إلى فضاء يعج بالحركة والأحداث، مستقطبا الأحاسيس والأفكار والعواطف

¹. صالح إبراهيم: الفضاء واللغة والسرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص 10.

². إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 181.

التي تتسكب فيه، كما يصبح ملاذا تلوذ إليه الذاكرة في لحظات القهر والضعف والانكسار التي تعيشه في عالمها الواقعي.

فالمكان بتلك الدلالة الوظيفية التخيلية، هو من العناصر المكوّنة للشّخصية ولصورتها الإيديولوجية والفكرية، يرى "شارل غريفل": "إنّ ظهور الشّخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص؛ فالمكان لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقاً، وإنّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم. وعلى هذا الأساس، فإن بناء الفضاء الرّوائي يبدو مرتبطاً بخطية الأحداث السّردية، وبالتالي يمكن القول بأنّه هو الذي يتبعه اتجاه السّرد"¹.

وفي ضوء هذا التصور، تتأسس فضاءات الرواية المستغانمية في تتبع أين حلّ واستقرّ وارتحل أبطالها. وقرباً من هذا المعنى كذلك، وفي سياق الحديث عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان، نستحضر شرح الناقد السردى فيليبهامون: "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشّخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشّخصية"². لذلك يحرص الرّوائي أثناء تشكيله للفضاء الرّوائي على أن يكون منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته.

فمثلاً حين يستحضر "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد" مدينة "قسنطينة"، تنفتح له نافذة من الذاكرة على فضاء شعري للتحرر من واقعه، لذلك كان هذا الفضاء من "قسنطينة" قصيدة شعرية يتغنّى بها: "قسنطينة مهلاً ما هكذا تمر القصائد على عجل"³. انطلاقاً من الواقع الذي يمثل الرّداءة إلى فضاء رحب، يتحول المكان في لحظة انصهار وذوبان إلى إنسان، إلى تلك العشيقة

¹. حسن البجراوي: بنية الشكل الروائي، ص 29.

². المرجع نفسه، ص 30.

³. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 229.

المنتظرة "ستعودين مع النوء الخريفي ... مع الأشجار المحمرة، مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع الحزن الغامض... مع المطر، مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون... يا طمأنينة العمر المتعب، يا أحطاب الليالي الثلجية"¹. وتحوّل معها الوحشة إلى طمأنينة، والوحدة إلى أنس. وحين تستمد الشخصية الروائية وجودها من الأماكن المحيطة بها، تمنحها فضاء متناقضا متغير الأمزجة والطباع يوازي مبررات السارد في اختياره، ويجسّد هذا مفاهيم التشتت والضياح التي تعيشها، وبالتالي الهروب إلى الفضاء الذي تنتجه الذاكرة والذي تتشده الشخصية الروائية على امتداد نماذج مستغامي المدروسة. ومن خلال التأسيس والتمهيد السابق، ننطلق في استنتاج رمزية بعض الأمكنة التي تستحضرها أحلام.

1- الوطن:

أ- قسنطينة:

ارتبط "خالد بن طوبال" بطل رواية "ذاكرة الجسد" ارتباطا وثيقا بوطنه المتمثل في مدينة "قسنطينة"، وقد صوّرها لنا وألبسها حلّة وشخصية من هي أقرب وأحب الناس إلى قلبه، وكذلك الأشد تعلقا به وبحياته وبمصيره، شخصية "حياة" ابنة رفيق دربه "سي الطاهر". رغم أنّ حياة لا تستقر على فضاء قسنطينة، الوطن، وغيرها.

تعلقت الأنا خالد في غربتها بكلّ المعالم التي خلّدتها قسنطينة، وكانت الجسور أبرزها، سكنت روحه وتواصل من خلالها مع الأحبة والوطن والأم، فقد عبرت لوحته الفنية الأولى "حنين" عبر موهبته في الرسم عن جسر "سيدي مسيد"، وهو أشهر جسور مدينة "قسنطينة"؛ حيث تزامن ميلادها مع ولادة "حياة" التي كانت آخر ذكرى لها من قائده. وهذا ما يفسّر العلاقة بين "حياة"، اللوحة، وقسنطينة"، لقد نزلت ابنة سي الطاهر منزلة رفيعة في قلب رفيق والدها وحياته، ليشهد بعد

¹. أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، ص220.

ربع قرن من رسم اللوحة وميلادها التقاء هذا الثلاثي. ومن خلال هذا المشهد استحضر قسنطينة واصفا "نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك.

قلت: أليست هذه قنطرة الحبال.

أجبتك:

يوم دخلت هذه القاعة، دخلت "قسنطينة" معك، دخلت في طلتك... في مشيتك... في لهجتك... وفي سوار كنت تلبسينه... أليست الحياة مصادفات مدهشة كتلك اللوحة التي رسمتها ذات أيلول من سنة 1957 وبقيت تنتظرك ربع قرن دون أن أدري أنها كانت لك... بل إنها كانت أنت¹

كان وجودها يمثل حضورا للوطن مجسدا في مدينته الأصيلة حين كانت في عزّ وأسعد أيامها، لتغدو ازدواجية سردية بين حياة وقسنطينة في لحظة تماه مع جماليات المكان، ويفيض النص شاعرية تبرز فيها في أبهى حلتها وهي ترف إليه في شخص "حياة": "وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي... ارتوي من ذاكرتي سيدتي... فهل كلّ هذا الحنين لك ودعي لي مكانا هنا مقابلا لك أحسبك على مهل قهوة قسنطينة"². وهنا يمكننا أن نميز متى يكون البطل واصفا المدينة بالتغزل في عشيقته، ومتى يكون متغزلا واصفا المدينة، وفي المقطوعة السردية السالفة يحضر المعنى الأول، وهذا لمحبة البطل لقسنطينة.

تلبس "حياة" تلك المدينة، وتتوحد معها لتحيل عالم "خالد" الموحش والبائس إلى مكان سحري يحول الأحبة إلى مدن، وكأن المكان قد أسقط صفاته على ساكنيه وأكسبهم طباعه "وقررت في

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 143.

². الرواية، ص ص 101، 102.

سري أن أحولك إلى مدينة شاهقة... شامخة عريقة...، لن يطالها الأقرام ولا القراصنة، حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما... وكنت أحكم على نفسي بالجنون¹.

ف"حياة" امرأة متناقضة الطباع، متطرفة العواطف تماما كـ "قسنطينة"، تمثل بملامح وجهها واستدارة جسدها تضاريس تلك المدينة ومعالمها وتاريخها "كنت أشهد تغييرك المفاجئ، وأنت تأخذين يوما بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة في لون ثياب، "أما" تمشين وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع قدميك المهيأتين للأعياد². وليسهل على البطل وصف المدينة وعلى الساردة نسج جمالية المقطع، تمثلت حياة في قسنطينة تضاريسها الجميلة من ملامح الفتاة، وقدسية روحها من قدسية أوليائها، عطرها من بخور قسنطينة وعطارها المميزين، والأكثر من ذلك انصهارا قندورة الشرق العنابية، وقسنطينة عاصمة للشرق.

لكن مع الأحداث والمآسي، انقلبت قسنطينة وانقلبت أحوال الأهل والزمن، فتحوّلت في نفس الأنا خالد إلى أرض مرفوضة تعيد إليها كل هارب منها مقهورا مرغما، وتتهدم في داخله الأصالة وإحساسه بها كالأم التي شيدها بين جنباته، إلى قسنطينة الحاضر التي يسكنها ويرفض وجوده فيها، يؤكد لـ "حياة" أنه لا ينتمي لهذا العالم ولا لهذه المدينة، لأنّ روحه غادرت المكان.

تتجلى هنا المفارقة والتناقض بين المدينتين؛ المدينة التي تسكنه والمدينة التي يسكنها، وشتان بين المدينتين؛ فقسنطينة في حاضرها استحالت جوفاء أفرغت من كل معالمها وقيمها بعد أن كانت قطبا دينيا وثقافيا وحضاريا عريقا يشهد علماءها ورجالاتها بأصالتها، وخاصة مساجدها التي تحولت هيا الأخرى وأصبحت ملاذا لكل هارب على حدّ تعبير حسان شقيق خالد: "الناس؟ لا شيء...".

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 119.

². الرواية، ص 141.

البعض ينتظر، والبعض يسرق، والبعض الآخر ينتحر، وهذه المدينة تقدم لك الاختيارات الثلاثة بالمبررات والحجة نفسها¹.

أصبحت كلّ القيم فارغة من محتواها، جوفاء تنتكر للمبادئ والقيم المجيدة التي ميزت ماضي "قسنطينة"، وهي كاشفة لأهلها عن وجه شوّهته الخطايا "وحدها التقوى تعطيك القدرة على الصمود... أنظر حولك لقد توصل جميع الناس إلى هذه النتيجة، وربما الشباب أكثر من غيرهم أنّهم الضحية الأولى لهذا الوطن... والله يا "خالد" لو رأيتهم يوم الجمعة يتوجهون إلى المساجد بالآلاف... لوقفت معهم تصلي دون أن تتسأل لماذا؟"².

تعري أحلام مستغانمي الوضع في تلك الفترة على لسان "حسان"؛ حيث يقول في موضع آخر: "هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة... كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس، شيء ما في هذه المدينة يغري بالحب المسروق"³؛ فقسنطينة تنكرت لأبنائها وحولتهم إلى مجرمين، "هذه المدينة الوطن التي تخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية وتدخلني من طوابير الغرباء، وتجار الشنطة،... والبؤساء"⁴.

وتطبيقا لما رأيناه في التأسيس النظري للفضاء أنّ صورة المكان تتحدد من مواقف الروائي وملاذات البطل؛ فقسنطينة من فتاة خالد حياة إلى شهادات على لسان حسان، ومن مدينة الثقافة والجمال إلى مدينة جوفاء خالية فارغة، ومن مسكن وملاذ وأصل للبطل إلى غربة واغتراب وتناقض بين مدينتين تسكن جنبا واحدا في قلب البطل خالد. فقسنطينة تحولت من مكان إلى فضاء، ومن مجرد المدينة كمكان إلى تصوير لموقف الأنا البطل ونظرته

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 357.

². الرواية، ص 361.

³. الرواية، ص 372.

⁴. الرواية، ص 339.

انقسم أهل هذه المدينة إلى قسمين، فمنهم من سلم بقوانين الرداءة، ومنهم من فضل التمرد والرحيل حاملا في ذاكرته "قسنطينة" أيام الزّمن الجميل. وهذا سر الرحيل عن الوطن الذي قرره "خالد" منذ بداية التعفن وانقلاب المنطق تاركا وراءه المناصب والرتب. ولا نستغرب هذا الموقف وهي التي تركت في ذاكرته جرحا غائرا منذ أيام الثورة مرتبطا بأحد معالمها، "سجن الكديا" الذي كان من نزلائه إبان أحداث 08 ماي 1945، "والتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل كان سجن الكدية جزء من ذاكرتي الأولى التي لم تمحها الأيام"¹.

لقد اقترنت صورة السجن بالوطن في ذاكرة "خالد"، تحول الوطن في تلك الفترة إلى بؤرة من العذاب والهزيمة والقهر، "الوطن الذي أصبح سجنا لا عنوان معروفا لزنزانته، لا اسما رسميا لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه"². لقد أصبحت المآسي والخيبات والهزائم مرادفات للوطن.

لم تترك "قسنطينة" لأهلها من خيار سوى الاغتراب والرحيل أو الهروب، وهي التي كانت في يوم من الأيام سببا في تجمعهم، هاهي اليوم تفرقهم وتشتتهم بعيدا، فلم يكن أمام الأنا إلا أن تعلن قطيعتها مع وطن أفسده الزمن ويتنكر له أبناءه الأوفياء، تقول "حياة" مودعة "خالد": "يجب أن نبحث عن نهاية أقل وجعا لقصتنا، لتكن "قسنطينة" لقاءنا وفراقنا معا"³.

وقف "خالد" مودعا الوطن كالواقف على الأطلال، وطن لم يعرف حقيقته إلا بعد أن انفصل عنه، فأصبح الآن يراه بوضوح، وجد تفسيراً لتناقضاته حينما صاح به أخوه "حسان" وقد وجده في حالة سكر هاربا من جحيم الوطن "يا خي واشبيكم... البلاد متخذة وأنتوما واحد لاتي يصلي... ووحد لاتي يسكر... كيفاش نعمل معاكم... رفعت عيني نحوه وقلت له بشيء من السخرية المرة

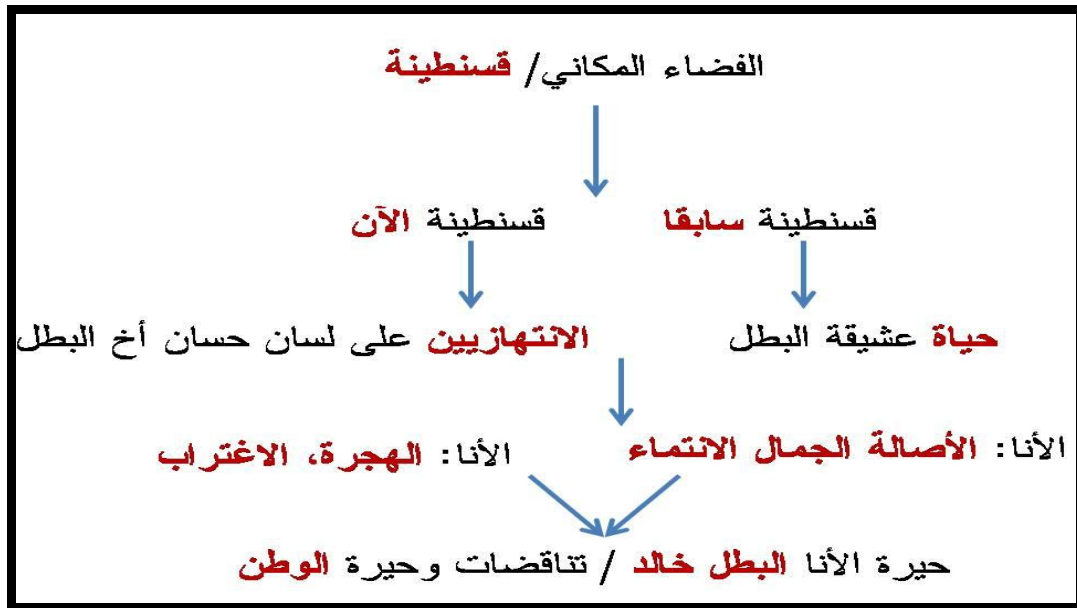
¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 378.

². الرواية، ص 183.

³. الرواية، ص 327.

هذه هي الجزائر يا حسان ... البعض يصلي... والبعض يسكر والآخرين أثناء ذلك "ياخذوا في البلاد"¹.

لم تكن "حياة" سوى حلما عابرا، سرعان ما أستيقظ منه البطل بعد التحاقها بالانتهازيين وسماسة الوطن، وهي التي كان يرى فيها أصالته، لتتحول بدورها إلى صورة قسنطينة الحالية، ويتحول عرسها إلى كرنفال يطابق في سخريته ذلك الوضع الذي تعيشه الجزائر. وقف خالد يتفرج على مأساتهما الأشبه بلعبة السيرك التي لم تعد تضحك أحد "هذا هو عرسك الذي دعوتني إليه إنه سيرك عمار سيرك لا مكان فيه للمهرجين"². وفي هذه المقطوعات وصف دقيق لحيرة داخلية تعيشها الأنا بين الوطن والاغتراب، ويمكن تمثيل ارتباط فضاء المكان قسنطينة بالأنا خالد بالمخطط.



عبر "خالد" عن وضعه الانهزامي وأحلامه المتكسرة: "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة أحلام قلبه"³، فكان هذا مبرره للقضية النهائية مع الوطن

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 410.

². الرواية، ص 428.

³. الرواية، ص 335.

الذي لم يعد بالنسبة إليه سوى ساحة للهزائم والخيبات، ومكانا يستحيل العيش فيه "قلت له بصوت غائب غدا سأعود إلى باريس..."

حاولت أن أوهمه أن لي بعض الالتزامات، وأنني بدأت أتعب من إقامتي في قسنطينة.
يا أخي عيب... على الأقل أحضر غداء سي الشيف غدا ثم سافر... أجبت به بلهجة قاطعة لم يفهم سببها:

فراة... غدوة نروح"¹.

استبدل خالد الوطن بالغرابة، فأصبح ينتمي لمكان آخر، معلنا عدم انتمائه لذلك الزمن، "ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدايات الأنيقة والسيارات الفخمة والبطون المنتقخة"². ثم يصف في موضع آخر انسلاخه عن الوطن "ليست هذه الأماكن لك... إنها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك، حربهم لم تكن حرك، وجراحهم ربما كانت على يدك، أما جراحك فغير معترف بها هنا"³. وجراح خالد هي جراح الأنا ومواقفها ومقاومتها للآخر الانتهازي، أما جراح الأنا التي لا اعتراف بها؛ فهي نضالها، ثورتها المجيدة، تاريخها المشرف، وفاؤها وصدقها، والذي دفعت ثمنه واقعا سجنا واغتربا، ودفعت ثمنه رواية من جمال قسنطينة وحياة إلى غربة وسجن ومنفى ثم الممات.

ميّز رواية ذاكرة الجسد الحضور الكثيف للمكان، والذي كان يحاصر البطل من كل جانب، فلم يتوان لحظة واحدة لإعلان تمرده واغتربه عن هذا الوطن الذي تميز بالرداءة، والذي شبّهه بالأم التي تنتكر لأبنائها المخلصين، غادروها لكن لم تغادر ذاكرتهم؛ حيث تعيد له الذاكرة جميع أشكال

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 437، 438.

². الرواية، ص 85.

³. الرواية، ص 85.

الحياة، المعالم والقيم التي أصابها الموت، وتحولت في حاضرها إلى كابوس، ولم تعد قيمها تصلح سوى للسخرية والرفض.

وفي رواية فوضى الحواس يجد القارئ نفسه أمام رواية مؤثثة بمعالم الفضاء؛ فالمكان في الرواية مبني أساسا على المواقع والأماكن الأولى التي بلورتها "ذاكرة الجسد". وتتشابه روايات أحلام في ذلك؛ فتبرز لنا مدينة "قسنطينة"، هذه المدينة التي قطع معها بطل ذاكرة الجسد كل علاقاته، ليأتي خالد بن طوبال بطل "فوضى الحواس" وهو يعلم ما قاساه سابقا، مدركا لآلامه ومعاناته معها؛ بل منهكا مما شاهده في تأكيد توجسه وانقطاعه عنها؛ حيث يظهر ذلك جليا منذ البداية حينما سأله "حياة" عن المدينة التي تسكنه ليجيبها بسخرية وتهكم "لن يفيدك ذلك في شيء، لأنا كالكتاب الذين يسكنون مدينة كي يكتبون عن أخرى، أسكن مدينة لأتمكن من حبّ أخرى وعندما أغادرها لا أدري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت"¹. يعيش خالد أزمة استقرار مكاني ووجودي لذات هائمة على وجهها مرفوضة في جميع الأمكنة، تنتابه حالة من الضياع "أنا حاليا شقة شاغرة غادرت قسنطينة عن حب... وغادرتني هي عن خيبة"².

تشير الرواية منذ البداية إلى أزمة استقرار تهز كيان بطليها، يهربان من جحيم مكان ارتبطا به إلى مكان آخر يبحثان فيه عن الطمأنينة والأمان. أدركت "حياة" كذلك والتي انصرفت عن عالم "خالد" في الرواية السابقة وانضمت إلى صفوف السماسرة حقيقة محاصرة "قسنطينة" لها ووضعها بين كفيها كما فعلت مع "خالد" من قبل "هذه المدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد آخر، بل تقتل أيضا أحلامك"³. وهذا تحول سردي من الانتقال المحسوس للمكان إلى الانتقال الأفكار.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص ص 82، 83.

². الرواية، ص 83.

³. الرواية، ص 136.

وأول طريق سلكته البطلة للهروب من واقعها هو التنقل بين البيت والسينما، ثم بين البيت ومقهى الموعد باحثة عن طيف رجل من نسج خيالها. قامت بتحديد ملامحه في روايتها التي تمضي بها أوقات فراغها الموحشة، تواصل طيشها الذي يقودها إلى رجل أعد نفسه خصيصا لتقمص دور البطل لقصة بدأتها لتوها، كيف لا؟ وهو القارئ الجيد لرواياتها وبخاصة رواية "ذاكرة الجسد".

يقودها طيشها مرة تلو أخرى إلى أمكنة ترسم قدرها؛ فمن جسر "سيدي مسيد" قنطرة الحبال حيث قتل سائقها فمخفر الشرطة للتحقيق معها، تحركات وتنقلات خارج إرادتها، يقودها القدر ليكون مبررا للهروب من هذه المدينة الخائفة والموحشة الراضية لأبنائها والابتعاد عن جوها المتناقض.

بعد مقتل السائق، تبتعد "حياة" عن أجواء "قسنطينة" لتحلّ ضيفة على "الجزائر العاصمة"، ثم تعود مرة ثانية إليها باقتراب عيد الأضحى. لقد اعتادت "قسنطينة" على إعادة أبنائها مكرهين كلما ابتعدوا عنها "أكره الأعياد وهذا العيد كان أكثر الأعياد حزنا، كان عيد الغياب"¹.

إن تنقل الأنا في هذه المدينة لا يقدم لها سوى الأحزان والمآسي؛ فبعد عودتها للمدينة، انتقلت إلى المقبرة لزيارة قبر والدها ولقاء أخيها "ناصر"، ثم زيارة عائلة السائق المغتال لمواساتهم، اعتادت صدمات هذه المدينة وخيباتها المتواصلة. تحرك فضائي مكاني يقدم ضحايا ومآسي.

تعلن البطلة صراحة أنها لم تعد تنتمي لقسنطينة، وأن ما يربطهما هو ذلك الرجل الغامض بعدما وجدت فيه بديلا عن واقعها "تحسبا لذلك اليوم الذي قد أحبل فيه وأستنجد به عندما أضع مولودي في انتظار ذلك، أنا حبلى بذلك الرجل. إنه الشيء الوحيد الذي يكبر بداخلي كل يوم، وإذا به يوما بعد آخر يغطي على رحيل ناصر، وعلى خيباتي الأخرى، ولا أفهم أن يستطيع هذا الرجل

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 200.

أن يفعل بي كل هذا، وأن يواصل برغم كل ما يحدث حولي من مأس، الإقامة داخلي، ومنعي من التركيز على أي شيء عداه"¹.

أصبح هذا الرجل الغامض ملاذها الوحيد، وبدلاً عن زوجها وأخيها وعن أمها، تهرب إليه فراراً من قهر المحيطين وما يفرضونه عليها من عادات والتزامات وكأنهم جميعاً اتفقوا مع "قسنطينة" ليقيدوها بقوانين بالية، أصبحت الآن تعيش بينهم كآلة تساق، مخلوق مغلوب على أمره، مسلوب الإرادة.

فحياة "في تلك المدينة تمثل أنا يجب أن يسلم بقوانين المجتمع، يتقبل شروطه، ويدفع ثمن انقياده وانصياعها، يختار الموت على المواجهة، لتجد حياة نفسها مجبرة على التعاطي مع يومياتها الجوفاء ومسيرة منطقهم دون اقتناع. ثم تعقد الآن مقارنة بين "الجزائر العاصمة" و"قسنطينة"، بين نعيم الأولى وما تعيشه في الثانية من جحيم؛ حيث تعيدها كل مرة إليها لتضطرم بالواقع ولتمثل أمامها كسلطة شرعية تسترد بقوة كل من يخرج عن قوانينها، "عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين، كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة التي كانت تستبقي إلى كل سفر " الشهوة تتاديني... والحب يتوجني".

الآن أترك عرش الحب الخفي؛ فالشرعية تتاديني.. وقسنطينة تنتظري، والحياة التي استغفلتها وفرضت على قانونها، تعيدني إلى بيت طاعة متوجة ببريق الذكريات.
... هنا شوارع نخاف من عيون عابريها، مطاعم لا نجرؤ على ارتيادها، بيوت لا يمكن أن ندخلها معا.

هنا... مدينة لا تعترف بالحب، إلا في أغاني "الفرقاني"².

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 218.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 331.

تواصل " حياة " رحلة معاناتها متربعة العقاب من هذه المدينة، ليقودها هذه المرة إلى مقتل الرئيس "محمد بوضياف" أين تلقت الخبر في منزل أحد قريباتها التي كانت تقيم حفلا بمناسبة نجاح إحدى بناتها؛ ففي هذا المكان الذي لا تتوقع فيه حزنا، يطلّ عليها من شاشة التلفاز لترى من كانت تعتقده النبي المنتظر لهذه الأمة وكيف تمّ الغدر به أمام مرأى العالم، "لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أنّ آخر كلمة قالها كانت الإسلام.

وقبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره... ثمّ يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصة من الستار نفسه...

فجأة توقف بنا القدر، كما تتوقف عجالات السيارة في الوحل، وهي في طريقها إلى مشوار جميل¹.
ها هو الوطن ينبت أظافره لينشبهها في أبنائه المخلصين الذين صنعوا تاريخه بالأمس "منذ سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس، كان واضحا أنّ موسم الصيد قد فتح، وأصبح السؤال بعد كل موت، من سيكون دوره الآن؟"². قطعت الأنا صلاتها مع الواقع وراحت عبثا تبحث عن ذلك الرجل في مقهى الموعدين موعد عسى أن تلتقي بعبد الحق الصحفي زميل "خالد" المطارد عليها تجد فيه عزاءها الأخير بعد اختفاء بطلها، خاصة وأنها تحمل كتاب "عبد الحق" الذي أعطاه إياه "خالد" ذات مرة في منزله بالعاصمة "حتما ... كنت موجودة هناك من أجل عبد الحق، ولذا وضعت كتاب هنري ميشو على الطاولة... عسى يلحظه إن هو حضر"³.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص339.

². الرواية، ص340.

³. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص342.

تأتي المفاجآت دون موعد وكسابقه جاء الخبر على وسائل الإعلام مثلما جاءتها التلغزة بفاجعة مقتل بوضياف، هاهي الصحيفة تأتيها بالجواب على تساؤلها عن الضحية المقبلة "وإذا بي ألمح في الصفحة الأولى من تلك الجريدة التي كان يرفعها، صورة كبيرة، أعرف تماما ملامح صاحبها، وفوقها كلمتان بالفرنسية مكتوبتان بخط أسود كبير...

كلمتان جعلتاني أتمسّر في مكاني دهولا.

فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه، وابتلع لوجبته المسائية من جملة ما ابتلع. عبد الحق¹. أنتها الإجابة كاملة على سؤالها، وكما لم تلتق به على قيد الحياة، ذهبت مصرّة لتشيع جنازته وتشيع حياتها الكتابية التي كانت ملاذها، راميةً آخر أوراقها على تراب هذا الوطن الذي أصبح لا يطابق هذه التسمية لتوحشه واقتراسه لأبنائه "الوطن؟ كيف أسميناه وطنًا... هو الذي كل قبر له جريمة... وفي كل خبر لنا فيه فجيرة؟

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

أ وطن هو ... هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين وذبحنا كالنعايج بين أقدامه؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال، كانت لهم قامة أحلامنا... وعنفوان غرورنا².

بحثت البطلة عن وطن تسكنه، وفي رحلة بحثها ضاعت بين الوطنين لتقرّر التخلص من الكتابة والعودة إلى الحياة، لتتخلص نهائيا من عبودية الكتابة؛ حيث أفقدتها نكبات الوطن ونكساته مبررات البقاء على قيدها؛ إذ لم تعد منفذا للهروب بقدر ما أصبحت بوابة للموت وسببا قد تفقد لأجله حياتها "أجل كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة بحجة أنّها وسيلتي الوحيدة للبقاء على قيد الحياة، حتما.. ليس هذا صحيحا، ليس فقط لأن

¹ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص345.

² الرواية، ص368.

الكتابة هي الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك¹.

ارتمت "حياة" في أحضان الفضاء المكاني "قسنطينة" بعد أن سقطت من برجها العاجي ورمت بالكتابة بعيدا بعدما أثبتت لها الخيبات المتتالية عدم جدواها، معلنة انغماسها في المدينة التي طالما فرت منها لتعود للامتثال لقوانينها بعدما نزعّت ثوب التمرد، مقرّرة لبس ثوب التجاهل لتتحول من امرأة حاملة ومتمردة إلى شخص يعيش مثلما يعيش أهل قسنطينة، "ولذا، قررت بعد هذا الدفتر أن أقوم بمحاولة اكتشاف فضائل الجهل، ونعمة أن تكون أميا، في مواجهة الحب، وفي مواجهة الموت... وفي مواجهة العالم.

لا أدري إذا كان انحداري نحو الجهل، سيكون سهلا². لتصبح امرأة مستسلمة شبيهة بأولئك الذين تسخر منهم بعد أن أحبطت جميع محاولات هروبها، فلا ملاذ ولا طريق إلا لقسنطينة.

2. فضاء الجزائر العاصمة:

تطل علينا العاصمة كمكان يدعوا للطمأنينة والسكينة وملاذ للهروب؛ حيث تؤكد الأنا حاجتها للسفر ولو مؤقتا للتخلص من أسر "قسنطينة" الخانق "عندما نسافر نهرب دائما من شيء نعرفه، ولكن نحن لا ندري بالضرورة ما الذي جئنا نبحت عنه... في الواقع، أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثّه روحها من دذبات، أستشعرها منذ اللحظة الأولى³.

تبدو البطلة كمن خرج من الظلمات إلى النور بخروجها من قسنطينة إلى الجزائر العاصمة، كأنها بعثت من جديد متقمصة شخصية جديدة، تاركة وراءها شخصيتها السابقة المستسلمة للواقع

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 371.

². الرواية، ص 372.

³. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 140.

لتستبدلها بشخصية متمردة، لقد وجدت في العاصمة متسعا ومفرا من جحيم "قسنطينة" التي قتلت روحها الطامحة وأحلامها الجامعة.

تصف نزولها بالبيت الجديد وفرحتها بكل أركانها وزواياها كأنه المكان الذي كان ينتظر قدومها: "أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية؛ حيث تنتشر أشجار البرتقال والليمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجري، تظله ياسمينة مثقلة، فأجلس، وأستسلم للحظة حلم"¹.
هكذا سرعان ما عقدت الأنا مع المكان حلفا واتفاقا بدأت تؤسس فيه شخصية أخرى، وتوثق ذاكرتها بأمكنة أخرى موازية مع غياب "قسنطينة" من ذاكرتها. وفي مقارنة تستبدل ما كان بما سيكون، وما غادرته من أمكنة خانقة إلى أمكنة التحرر والانعتاق "البيوت أيضا كالناس، هنالك ما تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ما لا تحبه ولو عاشرتة وسكنته سنوات، ثمّة بيوت تفتح لك قلبها... وهي تفتح لك الباب، وأخرى معتمة، مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها، وإن كنت صاحبها"².

تستبدل "حياة" مكان بمكان، كما تستبدل الأشخاص، تنتقل إلى مكان جديد مرتدية هوية تبنيها بقوة إرادتها في اللحظة التي غادرت فيها ذلك المكان الذي عاشرتة وألفته عن ضجر منذ سنوات، وكأن المكان عند أنسنته وألفته أصبح شخصية ترافقها في رحلتها الجديدة. بينما تقابلها "قسنطينة" كشخصية متجهمة، لم تستطع الأنا معاشرتها رغم طول عهدا بها "هذا البيت تشبهني نوافذه لا تطل على أحد، أثاثه ليس مختارا بنية أن يبهر أحدا، وليس له من ستر يخفيه على أحد.
كل شيء فيه أبيض وشاسع، لا تحده سوى خضرة الأشجار أو زرقة البحر والسماء.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 136.

². الرواية، ص 140.

بيت لا يغري سوى بالحب والكسل، وربما بالكتابة"¹.

وما إن تخرج "حياة" من هذا البيت في جولتها الأولى إلى ميناء سيدي فرج حتى ينفجر الماضي من جنباته، دغدغ المكان ذاكرة التاريخ بداخلها بمجرد وصولها إليه ليكشف عن خباياه ومكنونه "سيدي فرج" ليس في النهاية اسماً لولي صالح، مازال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته، إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر. بعد رمزي روائي يتأرجح بين معاني متناقضة؛ ولي صالح، مكان احتلال، مكان روائي في العاصمة تتجول فيه حياة، يشبه احتلال الوطن من جديد في الأوضاع المزرية. رست هنا سفنها الحربية ذات 5 يوليو من صيف 1830 بعدما تمّ تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزاً لقيادة أركان المستعمرين"².

مرة أخرى، قادها هوسها هذه المرة إلى التّنقل في شوارع العاصمة للتّسوق واكتشاف المكان، لتلتقي في أحد المحلات صدفة بـ"خالد" الذي حدّدت ملامحه في "قسنطينة" وافتقدته بعد آخر لقاء لهما في مقهى الموعد، لتجده أمامها في المحل بالعاصمة، وهذه مفاجأة أخرى يمنحها إياها هذا المكان، ذات قدر أين وجدت سبباً آخراً لبقائها في العاصمة حين التحق بها فارسها الغامض، وهو يقتني تنقلاتها من مكان لآخر، ليستدرجها أخيراً إلى بيته في شارع العربي بن مهيدي ليتحقق معه حلمها في التحرر والانعتاق "ولكنني لا أشبههم...أليس هذا ما تعنيه؟ أنا كائن حبري أسافر بين دفاترك ومعك فقط. ومن قسنطينة إلى العاصمة... لا أكثر. وليس من حقي أن آخذ تذكرة سفر

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 140.

². الرواية، ص 143.

لشخص واحد... ولوجهة ليست وجهتك¹، ليفترقا بعدما جمعتهم في بيته لحظات عشق تبادلا فيها طقوس الحب، استجابت لها "حياة" كما لم تفعل من قبل، وكأنها تكتشف جسدها مع هذا الرجل.

صنعت "حياة" لنفسها وجودا في فضاء العاصمة بعد أن وجدت هناك من يقاسمها لغة الحواس والمعاناة والغربة؛ بل يقاسمها حتى لذة الهروب من قسنطينة، بل لذة الذاكرة حين كان اللقاء في شارع العربي بن مهيدي، لذة الثورة التي تحول فيها مكان الأنا إلى معنى من ذاكرته وتاريخه وتاريخ وطنه، وهكذا تختزل أحلام مستغانمي المعاني في رمزية واحدة؛ فضاء مكاني مفارقة بين قسنطينة والعاصمة، فضاء روائي، مفارقة بين الحب، والذاكرة والثورة والوطن.

تقرر الأنا العودة مرة أخرى إلى الجزائر العاصمة، فجأة صارت هي من يضع القرارات ويسير الرحلة، رحلة التنقل من مكان لآخر، وكأنها استعادت زمام التحكم، وسارت تحت أوامرها اقتراحات السفر، كأن تذهب هي وأمها في زيارة استجمام إلى العاصمة، "كان لهذا المشروع الذي ارتجلته توا مفعولا منشطا على أُمي التي ذهبت نحو المطبخ تعد غداءً يتناسب مع مفاجأة زيارتي... ومفاجأة سفرنا.

أما أنا... فاتجهت نحو الهاتف بالتوتر والفرحة نفسها... لأطلب ذلك الرقم إياه².

استعادت "حياة" توازنها ورؤيتها المتقائلة ما إن اشتمت رائحة العاصمة عبر مكالمة هاتفية من "خالد"، وعادت من جديد إلى وضعها الطبيعي: "أما أنا... فاتجهت نحو الهاتف بالتوتر والفرحة نفسها... لأطلب ذلك الرقم إياه.

وبالهدوء نفسه. عاد ذلك الصوت نفسه يسأل:

_ كيف أنت؟

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 194.

². الرواية، ص 251.

_ أجبته كمن يحلم:

_ الآن فقط بإمكانني أن أقول إنني جيّدة.

_ وكيف كنت من قبل؟

_ كنت أعيش فراغا في كل شيء.

_ احذري الفراغ إنه يضع الرداءة.¹

هدمت الآننا قبل ذهابها للعاصمة مرة ثانية عالمها الخانق الذي كان يشلّ إرادتها، فأصبحت تصف "قسنطينة" بأبشع الصفات: "اكتشفت قبل الفجر بقليل أن "لا" أفعى بسبعة رؤوس، وأنتك كلما قتلتها ظهرت لك "لا" أخرى، شاهرة في وجهك، لأسباب أخرى، أكثر من حرف نهى وتحذير. وبرغم ذلك غفوت وأنا أقرض تفاحة الشهوة، على مرأى من رؤوسها².

شيدت "حياة" ذات مفعمة بالحيوية على أنقاض ذاتها السلبية، لقد أصبح عالمها ينبض بالمفاجآت السارة، يضرب لها موعدا مع الحلم "لي موعد مع "نعم" وكل شيء داخلي يعيش على مزاج "نعم" صباح "نعم" أيها العالم، صباح "نعم" أيها الحب يا كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها "نعم"، يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته: من نقل إليك خبر "نعم"³.

وتزامنت عودة "حياة" إلى العاصمة مع عودة "محمد بوضياف" وعودة بطلها "خالد" من فرنسا إلى الجزائر، وكأن الحياة في العاصمة تستعيد أزهى مواسمها، عاد الهدوء والاستقرار لشوارعها ليعيد "حياة" بكل ما كانت تتمنى وجوده هناك، فتمنحها الروح التي كانت تحلم بها، والرجل الذي تعشقه. بعودة البهجة إلى العاصمة، تضطرب كل الأحاسيس بداخلها اضطراب من تثبت فيه الحياة بعد

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 251.

². أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 255.

³. الرواية، ص 255.

الاحتضار، وتنفخ فيه الروح بعدما كان جثة هامدة تحركها إرادة الآخرين، إنها حالة من الفوضى والارتباك "ها أنا أدخل الدوامة نفسها من الفرح والخوف والترقب والتفاؤل ... والتساؤل.

_ لماذا يعود هذا الرجل دائما عندما أكف على انتظاره؟ لماذا يأتي دائما بتوقيت الأحداث السياسية الكبرى؟ لماذا لم يعط إشعارا بوجوده، ما دام قد عاد من فرنسا؟ ولماذا يسألني من أي مكان بالتحديد أتحدث إليه؟ ولماذا... كما عَبَّرَ نَهْرٍ. يأخذني إليه دائما تيار الرغبة الجارف يدرجني من شلالات شاهقة للجنون... يمضي بي نت شهقة إلى أخرى... يجذبني عشقه حيث لا أدري.

_ جميل ما يحدث لي هذا الصباح"¹.

لنشهد بعد هذا شخصية حيوية تدخل حياة جديدة، فتغلق دونها أبواب الخيبة والهزائم السابقة: "شعرت بالاطمئنان وأنا أرى الشوارع قد عادت إلى حياتها الطبيعية وفرغت من المتظاهرين، والملتحين، واختفت منها اللافتات والهتافات. ولذا، نزلت عند ساحة الأمير عبد القادر، وواصلت طريقي مشيا على الأقدام. رقم...رقمان، بناية...بنايتان، وطوابق أربعة أصعدها بسرعة سارقة وبلهفة عاشقة. شوق يركض بي... قلب تسرع دقاته، باب ينفتح من دقة واحدة وباب يفصلني عن مدينة "لا" ويدخلني عالم "نعم"².

تبدأ رحلة الأنا في اكتشاف الحقائق والمفاجآت، ولعل أول اكتشافاتها لحظة التقاء بطلها الذي يجيبها بعد إلحاح وإصرار ليقع عليها اسمه كالصاعقة، يختلط هذا البطل ببطل روايتها السابقة، تصمت قليلا باحثة عن تفسير لهذه الأحجية "أجلس على طرف الأريكة أتفرج على رجل أتعرف إليه، وأستعيد آخر عرفته يوما في كتاب سابقا، كان أيضا رساما من قسنطينة رجل أعرف كل

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص ص 249، 250.

1. الرواية، ص 256.

شيء عنه كما لو كان أنا، ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوهدت الحرب ذراعه اليسرى"¹، تزداد دهشتها حين يكتشف إصابة يده اليسرى "أنتبه فجأة لذراعه اليسرى التي تبدو مصابة بشلل يمنعها من الحركة، بينما تظهر أعلاها بعض التشوهات، وكأن عملية جراحية أجريت لها في موضعين أو ثلاثة..."².

يدفع هذا الاكتشاف البطلة إلى التعلق والانجذاب أكثر نحو بطلها، ودون تفكير، راحت تستعيد معه نشوة الحب القديم، نشوة العاطفة والشهوة، افتقدته مع زوجها في "قسنطينة"، لتفتح لها تلك النشوة نافذة على أسطورة تعلق بها يوما مع "خالد بن طوبال" بطل "ذاكرة الجسد". وعند انتهاء تلك العاصفة الشائقة، تستدعي البطلة عالمها الذي اقتربت عودتها إليه، فبعد أن اكتشفت أن بطلها خالد بن طوبال المشوّه في ذراعه اليسرى، هاهي تعود به إلى ذلك الواقع الذي سلب تلك اليد تبادره بالسؤال "ولكن في الحياة من أنت؟ في الحياة أعمل صحفيا"³.

تضرب "حياة" مع بطلها لقاء أخيرا في أحد المقاهي كما كان لقاؤهما الأول، وما إن يغادرها هذا الرجل، حتى تغادرها الحياة لتعود من جديد لحياتها السابقة ومدينتها التي يكتسحها الموت. ثم تعقد الأنا مقارنة بين المدينة التي تحررت فيها وعاشت فيها أسعد لحظاتها، وتلك التي تنتظرها، تبدع أحلام لها ساردة: "يقول الحب: ألو ... نعم.

وتجيب الحياة: أو ... لا والملح يتسرب عبر خط الهاتف يجتاحنا. بين استبداد الذاكرة وحياء الوعود، تتابع الأشياء رحلتها.. دوننا.

أغادر سيدي فرج فجرا، قبل أن يستيقظ البحر، ويستبقني بدمعة"

هكذا تبدأ رحلة العودة إلى "قسنطينة" ومغادرة الذات إلى عالم الخراب والضياح.

¹ أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 266.

² . الرواية، ص 270.

³ . الرواية، ص 294.

ج. فضاء القرى الجزائرية:

بالإضافة إلى "قسنطينة" والتي تكلمنا عنها بإسهاب في الروايتين "ذاكرة الجسد" و"قوضى الحواس"، والتي لم تتغير دلالتها ومنزلتها لدى الأنا بحكم جمالها ورمزيتها وتناقض تضاريسها كالوطن، تبرز لنا القرى الجزائرية التي طالتها الإبادة وشابها التّخريب من الجماعات الإرهابية. عاشت القرى الواقعة بمحاذاة الغابات والمناطق الجبلية تحت وطأة الخوف، وعاش أهلها الترحيل أو التشرّد أو الموت على أيدي الإرهاب الذي تفنّن في قتل الأبرياء من سكان القرى. وتبرز لنا قرية "بن طلحة" أكثر كمثال حي عما كانت تعيشه القرى الجزائرية إبان تلك الحقبة من "العشرية السوداء".

لقد ارتبطت الأنا "خالد" بالقرى ارتباطا عاطفيا يعود إلى السبعينات من الزمن الماضي، لكن اليوم هي مرادف للخوف واللامن بعد أن أصبح التنزه فيها خطيرا موحشا، تصف الرواية: "كانت القرى الجزائرية أمكنة تغويني بتصويرها، ربّما لأن مخزونا عاطفيا في ذاكرتي"¹.

لكن تحوّلت تلك القرى إلى أماكن موحشة تبعث في النفس الرهبة؛ فالمكان هنا يأخذ بعدا مأساويا بعد أن كان مدعاة للهدوء والنقاء، ففضاء الموت هو الذي طبع هذه الرواية وميّزها عن باقي روايات الثلاثية؛ فالموت سمة غالبية نجده في كلّ مكان، في شوارع المدن وفي القرى وعلى أسرّة المستشفيات، "فاجئني منظر موجه لغابة كانت على مشارف تلك القرية، ومن ثمّ بعد زيارتي الأخيرة حرقت حرقا تاما من قبل السلطات... في كل حرب أثناء تصفية حساب جيلين من البشر، يموت من الأشجار، في معارك يتجاوز منطقتها فهم الغابات"².

لقد أصبح للمكان معنى يعجز عن تصوير بشاعة البشر، ومنطقا تفسر به تلك المعارك التي تجعل من المكان المألوف المحبب مكانا للرعب والموت. وقد حملت القرى في كلّ زمن دلالة

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص30.

². الرواية، ص ص40، 41.

جدها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطا تحتها، لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلمت وهي على أعلى منطقة للطبيعة، ألا تتقبل أن يطل عليه أحد من فوق"¹.

وهكذا كان الجبل عنصرا مؤثرا وفضاء فاعلا في شخصية "هالة". وبعد أن كان الجبل يرمز للعزة والشموخ، وكان ملجأً للثوار إبان ثورة التحرير، تحوّل مع الغابة المحيطة به في العشرية السوداء إلى مكان منعزل ومنفصل عن المجتمع والوطن، يحتضن الإرهاب باعتبارهم ذوات خارجة عن القانون، إنه عالم يستمد شرعيته من اللاقانون، ولعل ربط الإرهابيين بالغابة فيه من المعاني الوحشية والحيوانية ما يكفي لتصوير مشاهد الذبح والتقتيل والتعذيب وسفك الدماء دون رحمة ولا شفقة، "شاهد أحدهم يخنق نفسه عبر أكل الرمل الممزوج بالأرض الممتدة حول الشجرة التي كان مربوطا إليها، فعلى مرأى منه كان يسلخ أسير من جلده ويترك لأيام يحتضر إلى أن يفرغ من دمه"².

إذن؛ أصبحت الجزائر مرادفا للأمن والخوف، واقترن اسمها بالخرافات الدينية المقتترنة بالتطرف والجهاد في سبيل الله زورا كما تدّعيه الكتائب الإرهابية، وهذا ما دفع بـ "أم هالة" إلى الهروب واللجوء إلى فضاء "الشام" حتى تنجو بآخر ما تبقى لها من أسرتها، "هالة" بعدما قضى زوجها وابنها "علاء" حتقهم على يدّ الجماعات الإرهابية المتطرفة، صار فضاء "الجزائر" يقف ضدّ مصير الأنا ومشاعرها بشكل مأساوي، فتنتقل "هالة" وتهجر "مروانة" بعد طردها من المدرسة اتجاه الشام.

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 66.

². الرواية، ص 89.

2- الغربية:

أ- فضاء باريس:

أراد "خالد بن طوبال" فك ارتباطه الروحي بالمكان الأصل قسنطينة راحلا إلى "باريس"، وبين شعور الغربية في وطنه والغربة في "باريس"، يعلن "ها أنت أمام جدلية عجيبة تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار... وأنت الرجل والجرح في آن واحد"¹. بهذا يعطي مبررات لفراره من الوطن ورحيله عنه؛ فقد كان ينتظر من الوطن الذي أحبه أن يحترم نضالاته وأحلامه. لكن عبثا، تحوّل الوطن إلى سجن تقاد إليه الأنا معصوبة العينين "أصبح سجنا لا عنوان معروف لزنزانتة، لا اسم رسمي لسجنه، ولا تهمة واضحة لمساجينه، والذي أصبحت أقاد إليه فجرا، معصوب العينين، محاط بمجهولين، يقوداني إلى وجهة مجهولة أيضا، شرف ليس في متناول حتى كبار المجرمين عندنا"².

ترك خالد الأنا والبطل وطنه إلى الغربية، تشظّي الذاكرة بين المنفى والاعتراب، باريس التي تحترم هوايته في الرسم، والتي كانت سابقا مصدر قرارات المستعمر الذي شوّه جسده وبتر ذراعه. إنّ إقامة "خالد" في هذا البلد تدلّ على أزمة استقرار وهوية لذات هاربة من الوطن، تعيش أزمة الأنا والآخر "باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها، ولكنهم طاردوني حتى مربع غربتي، وأطفأوا شعلة جنوني وجاءوا بي حتى هنا"³.

أعلنت "الأنا" قطيعتها مع الوطن ممثلا في "قسنطينة" زمانا ومكانا، مستعينة في ذلك بالنسيان لدفن ما تبقى من ذكرياته، واعتمد في ذلك على غربته في باريس، وباستقراره فيها أغلق كل أبواب الحنين ليبدأ واقعا جديدا كان مجبرا فيه على التأقلم والتعاطي معه "في الواقع أصبحت عندي قناعة

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 73.

². الرواية، ص 243.

³. الرواية، ص 147.

بانعدام الأمل، كان القطار يسير باتجاه معاكس، ووكنت أحزم حقائب القلب... وأمضي دون أن أدري في اتجاه آخر، في الاتجاه المعاكس للوطن، رحت أوثث ذاكرتي بالنسيان أصنع من المنفى وطنًا آخر لي، وطنًا أبدى على أن أعود العيش فيه.

بدأت أتصالح مع الأشياء، أقمت علاقات طبيعية مع نهر "السين"... مع جسر "ميرابو"... مع كل المعالم التي كانت تقابلني من تلك النافذة والتي كنت أعيش في معاداة لها دون سبب¹.

بهذا تعيد الأنا ترتيب علاقاتها مع الطبيعة ومعالم "باريس" والغربة، لتجد فيها وطنًا آخرًا بديلاً عن وطنه. وفي نهر "ميرابو" ونهر "السين" بديلاً عن جسور "قسطنطينة" ومعالمها، لقد كان "خالد" يعيش في سكن خاص في أحد أرقى أحياء "باريس"، يطلّ على نهر السين "من هنا من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلبة، كل صباح تقدم لي نشرتها النفسية فأجلس هنا في هذه الشرفة لأتفرّج على نهر "السين" وهو يتحول إلى إناء يطفح بدموع مدينة تحترب البكاء"².

في هذا الفضاء رسم البطل أجمل لوحاته، ورسمت الأنا تجربتها مع الغربة، لوحات تلتقي فيها ذاكرة الثورة مع تذكر قسنطينة مع العيش في بلد كان محتلاً، ومن اللوحات تلك التي اتخذت من قنطرة "سيدي راشد" رمزا لها. ورغم أن المنزل كان فضاء ضيقاً في الواقع، لكنه كان فاعلاً في الإبداع، هنا نعيد الأسس النقدية التي قدمناها سابقاً، وأنّ المكان يتخذ فضاءً روائياً يتبع الشخصيات.

لكن لم يحقّق هذا الفضاء الاستقرار النفسي لخالد الذي راح يبحث عنه بطرق مختلفة؛ فقد عاش علاقة جسدية مع "كاترين" الشابة الفرنسية التي عشقته في السر، واحتقرته في العلن

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 459.

². الرواية، ص 185.

"وأعترف أنني مدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء كان يجمعني بهذه المرأة في النهاية سوى شهوتنا المشتركة، وحبنا المشترك للفن"¹.

بالإضافة إلى كاترين، لعب "زياد" الشاعر الفلسطيني طرفا مساعدا في تحقيق الأنا لاستقرارها، فقد أضفى هذا الشاعر التأثير على منزل "خالد" بباريس جانبا من الحيوية "كان "زياد" يشبه المدن التي مرّ بها، كان يشبه كل من أحب، فيه شيء من "بوشكين"، من "السياب"، من "الحلاج"... من "غسان كنفاني"...ومن "لوركا"². ورغم ذلك، لم يسمح حضور "زياد" بالاستقرار النفسي المطلق للأنا في غربتها، ذلك أنّه مكث مدة يسيرة في منزل البطل ليعود للاختفاء كالعادة تاركا إياه يعاني الوحدة. وقد ازدادت هذه الوحدة بمقتله "مات "زياد"، وهاهو خبر نعيه يقفز مفاجأة من مربع صغير في جريدة العين... ثم إلى القلب... فيتوقف الزمن"³.

يستبدل "خالد بن طوبال" قداسة "قسنطينة" التي غادرها بباريس، وتحلّ "كاترين الفرنسية" محلّ "حياة"، وبهذا تكون الأنا أفرغت قسنطينة من قداستها التي كانت تشده إليها، فأضحت باهتة الملامح، خالية الأركان: "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر ... فأنا لا أسكن هذه المدينة... إنها هي التي تسكنني.

لا تبحثني عني فوق جسورها، لم تحملني مرة... وحدي أنا من حملتها، لا تسألي أغانيها عني، وتأتيني بخبر قديم، جديد وأغنية كانت تغنى للحرب فصارت تغنى للأفراح..."⁴,

تحولت جسور قسنطينة عند خالد إلى أطلال يعبث بها العابثون، هاهو يطل عليها من موقع آخر بعد تعرضه للخيانة والخديعة من أقرب الأشياء إلى قلبه، الوطن وحياة "لقد كنت أعتقد وأنا

¹ . أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص77.

² . الرواية، ص195.

³ . الرواية، ص274.

⁴ . الرواية، ص451.

أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما منذ الأزل"¹. رمزية في رسم خالد، ورمزية في سرد أحلام، حب يضطرب بين وفاء حياة وخيانتها، ووطن ينتمي له معلقا كالجسر بين الغربية والعيش فيه.

كان للجسور وقع في نفس البطل، فقد غدرته تلك المدينة المعلقة وتخلت عن دلالاتها الأصلية، تغيرت مشاعره اتجاهها "اكتشفت أنني لا أحب الجسور، وأكرهها كراهيتي لكل شيء له طرفان، وجهان واحتمالان، وضدان... كنت أود حرقها، لقد راودتني هذه الفكرة، ولكن لست في شجاعة طارق بن زياد... ورغم ذلك، أريد أن أحرقها حتى أقطع على قلبي طريق العودة إلى الخلف"².

أهدى خالد أجمل لوحاته الفنية التي خلد فيها ذاكرته واشتياقه إلى "قسنطينة"، والتي غادرها مكرها بعد مقتل أخيه، فإذا كان إهداؤه لـ "أحلام" وزوجها لوحة ترسم جسرا من أعتى الجسور التي تعلق بها؛ فقد أهدى مستسلما كل ذاكرته وارتباطه الأزلي بقسنطينة. لقد وهبها كل ما رسم من لوحات في نسيان "حياة" من بين جنباته. ولأنه لا يستطيع العودة والرجوع إلى الخلف، أن له أن يعود إلى قسنطينة مهزوما مقهورا مخذولا إلى وطنه وقد خسر أخيه وأحلامه في أحداث أكتوبر من سنة 1988 "كل هذه اللوحات لك، صاحبة:

أ أنت مجنون؟ كيف تهبني هذه اللوحات إنها مدينتك... قد تحن لها يوما، قلت:

_ لم يعد هناك ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها أهبها لك لأنني أدري أنك تقدرين الفن،

وأنها معك لن تضيع..."³.

لم يعد هنالك ما يشدّ "خالد" إلى "قسنطينة" أو "حياة"، ولا في "الجزائر". وإن عاد إليهم جميعا في هذا المشهد الأخير، فقد كانت عودته آنية ومكانية وجسدية وليس روحية بدافع الشوق والحنين.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 238.

². الرواية، ص 479.

³. الرواية، ص 474.

لم تكن عودته إلا قهراً وغصبا ليشيع كل ما ارتبط بالوطن الذي شوّهته أحداث أكتوبر 1988 وأزهقت معها روح أخيه "حسان" الذي ذهب ضحية حلم جميل قاده إلى العاصمة ليلقى حتفه برصاصة طائشة. لقد عاد خالد ليشيع كل من أحب في هذا البلد، وهذا ما زاد مقتله لقسنطينة؛ فهي لم تهدده إلا الأحزان والمآسي كما أهداها اللوحات، وحادثة بعد أخرى تتوسع الهوية بين "قسنطينة" والأنا ويكبر التنافر بينهما.

عاد "خالد" من وراء البحار ليحمل جثة أخيه من الجزائر إلى قسنطينة؛ حيث تصف الرواية وصوله: "هاهي قسنطينة مرة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتوجس بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة. هاهي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معاً، في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها وقطعنا معها صلة الرحم"¹. وفي هذا تأكيد لرغبة خالد إلى البقاء في الغربية، بل أخاه حسان أيضاً أراد أن يجد مفزاً من أسر هذه المدينة باحثاً عن حلم قد يرفعه، ولكن أحلامه تصرعه في اللحظة التي ظن أنه تخلص من "قسنطينة" "لا" "حسان" سيغادرها إلى العاصمة، ولا أنا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم... ها نحن نعود إليها مع ... أحداً في تابوت... والآخر أشلاء رجل. وقع حكمك على أيتها الصخرة، أيتها الأم الصخرة... فأشرعي مقابرني وانتظريني سأتيك بأخي ... أفسحي له مكاناً صغيراً جوار أوليائك الصالحين، وشهداءك وباياتك... في انتظار ذلك... تعالي سيدتي، وتفرجي على كل هذا الخراب الجميل، فبعد قليل سيحضر زوربا ليمسك بكفتي ولنبدأ الرقص سوياً تعالي..."².

هكذا كانت عودة الأنا إلى "قسنطينة"؛ حيث لا مفزٍ منها إلا إليها، وبهذا ينتهي مشوار الأنا في رواية "ذاكرة الجسد" بعد أحداث أكتوبر 1988، والتي يبدو أن أبطالها شربوا الأزمات واغترفوا

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 467.

². الرواية، ص 467.

غرفات من نكبات هذا الوطن. وذلك حين كانت الغربية موطننا لا أمان فيه، والوطن وطننا لا انتماء له.

أما في رواية "عابر سرير"، فقد حملت باريس صفة الأمان والخصوصية، فهي مدينة يستطيع المرء أن يعيش فيها بحرية بعيداً عن تطفل الآخرين، والناس فيها لا ينشغلون بغيرهم، فلا مجال فيها للقليل والقال "كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين تحت المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للحزن. نسينا الليلة أن نكون على حذر، ظنا من أن باريس تمتن حراسة العشاق"¹. نسي كل من "خالد بن طوبال" بطل رواية "عابر سرير" و"حياة" أن في باريس ورغم أمانها، احتمال وجود بعض المعارف الذين يفسدون شعورهم بالحرية؛ فشعورهما المسبق بالأمان أنساها ذلك، فباريس هو المكان الذي كانت تبحث عنه "حياة" لترتب لهما موعداً بعيداً عن أعين المتطفلين، مدينة تكون ملجأ الراحة التي يبحث عنها العشاق ليتواعدوا دون خشية أحد "أليست هي من كانت تقول: إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي ولا مدينتها، مدينة خارج خارطة الخوف العربية نلتقي فيها دون رعب هي ذي باريس، وحب ينتمي للشتاء، لبائع الكستناء المشوية..."².

ارتبط المكان بحالة الطقس وما يضيفه من شاعرية على الأنا، فذكره يتزامن مع المطر والشتاء، فباريس رمز الحب والأمان والشاعرية، والمكان ليس له دلالة في ذاته؛ بل ما يتركه من أثر في نفس الشخصية. مكان يريده الجميع، ويحلم بت الكل.

إن حاجة "حياة" لمكان ثالث يلتقيان فيه، هي حاجة للأمان والطمأنينة التي افتقدتها في "قسنطينة"، وهذا يوحي أن مدينتيهما لا تصلح للعشاق، وكأن الحب في باريس يعيش حراً أكثر من

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 9.

². الرواية، ص 158.

أي مكان آخر. ولقاؤهما فيها كان مجرد صدفة دبرها القدر، لكنه لاق استحسان في قلوبهما، وبخاصة "حياة" التي طالما رغبت بلقاء بعيد عن الوطن الذي علمها الاحتراز والخوف؛ فهو يشعرها دائماً بأنّ هناك عيوناً تترقبها؛ فالوطن العربي قاتل خانق للعشاق. وهنا يتجلى في هذا الفضاء صراع بين أنا الرجل والآخر المرأة.

رغم ما تمثّله باريس في ذهن "حياة" من انفتاح، إلا أنّ ذلك لم يمنعها من اتخاذ الحيطة واختيار وقت مناسب للقاء حبيبها، لا تزال العقلية الجزائرية تطاردها أينما حلت، فحتى لو سكنت "باريس"، لن تكون بذهنية أهلها، خاصة وأنّ في قلبها سلطة تخوفها ألا وهي سلطة الزوج والقيود التي لا يمكن الخروج عنها.

إنّ لقاء حياة بخالد وإن كان خارج فضائها الأول، لكن المخاوف لا تزال تطاردها: "قالت إن ذلك الهاتف كان مسروقاً من غفلة الآخرين، وإنها لن تتمكن من لقائي اليوم بسبب محاصرة ناصر ووالدتها لها"¹، فهاهي في "باريس" محاصرة بوالدتها وأخيها، تتدبر حيلة للقائه بالليل وهي التي تعجز أن تضرب له موعداً في النهار "لكنني عثرت على حيلة تمكّني من أن أقضي ليلة الغد معك، تصور من الأسهل أن أراك ليلة كاملة على أن أراك نصف ساعة في النهار"².

إنّ الخوف من الآخرين عقدة جزائرية، فنحن من نحمل للمكان عقداً واعتقاداتنا، ونحمل خوفنا كذلك؛ فباريس لا علاقة لها بفضح العشاق، وإنّما البطل يحمل عقده أينما حلّ، حلّ في البلاد التي لا تهتم بعقدنا، وترى أنّه من الواجب كسرهما وتجاوزهما. هنا تتمازج معتقدات الأنا بفضاء المكان. لطالما حلمت حياة بلقاء في مثل هذا المكان، ورغم ذلك لم تستطع التخلص من شعورها بالخوف، ولا أن تتعامل معه حسب ما كانت تتصوره مكاناً للحرية والطمأنينة؛ بل إن الخوف من

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 199.

². الرواية، ص 199.

أعين الناس، لا يزال يلزمها حتى في بلاد الغربية، لذلك كان لقاؤهما يتطلب الكثير من الكذب والاحتيال، والحذر والخوف معا. كما المكان حسب ملامح الناس، يحمل الذين يتحركون فيه؛ فباريس التي ضمت الجزائريين أعطوها صفة الخوف والأمن؛ فهي بالنسبة لحياة مدينة تتربص بعشاقها، أما بالنسبة لأهلها، فهي مدينة للحب وحامية للعشاق وطالبي الحرية.

لقد برز لنا الغرب مكان للحريات، لذلك وقع عليه الاختيار من الصحفي "مراد" بعدما نجا من محاولة اغتياله "عبرة لغيره من المتقنين، لولا أنه نجا من محاولة اغتيال حتى سارع بالهرب إلى أوربا"¹، في الوقت الذي أصبح فيه الفرار من الوطن حياة، والبقاء فيه موتا في أي لحظة، لتكون أوربا ملاذا للطامعين في البقاء على قيد الحياة بعد أن كانت رمزا للاحتلال والاستعمار وكبت الحريات، فتتحول الغربية والهجرة إليها من سلبية إلى إيجابية توفر الأمن والأمان للأناس.

ب . فضاء الشام:

تعدّ "سوريا ولبنان" قطبين مهمين ومؤثرين في حياة "هالة"؛ حيث استقرت في "سوريا" بعد مغادرتها "الجزائر"، "إنّها تقيم في الشام مذ غادرت الجزائر قبل سنة..."². فعلمتها بـ"سوريا" مرتبطة بجذور والدتها السورية الأصل التي فقدت والدها في إحدى المحن الأمنية بـ"سوريا" قبل ثلاثين سنة، وقد اختارت حينها الزواج من المطرب الجزائري الوافد إلى "سوريا"، "مغادرة حلب قبل ثلاثين سنة والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئا والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية"³. وهنا في "سوريا" بدأت علاقتها مع "طلال"، وإن لم تكن قد جمعتها مع بعض، فقد منحت لهما سماع صوت ذلك الغريب الذي كان يترصدها أينما حلت وارتحلت.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 68.

². أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 20.

³. الرواية، ص 67.

أعطى طلال لهالة إحدى تلميحاته لأول مرة في هذا البلد من خلال إرساله رقم هاتفه، "كتب على بطاقة أرقام هاتفه فحسب، ووضعها في الظرف الصغير المرفق بالباقة نفسها التي اعتاد أن يرسلها إليها، طلب إرسال الباقة مع السائق إلى الشام"¹. أما لبنان، فهي بلاد طلال يشعر فيها بالقيود وكأنه في قفص مراقب من طرف الجميع والكلّ يترصده وينتظر أي عثرة منه "في بيروت هو دوماً مزدحماً بالأصدقاء، محاصراً بحب الأقارب، مجتاحاً... مستباحاً"².

فهو في هذا البلد لا يثق بأحد: "في بيوت لا يمكن أن يأتمن أحداً على سره"³، فمن "سوريا" إلى "لبنان"، تمّ قران صوتهما عبر الهاتف، استطاعت "الشام" وبرغم بعد المسافة أن تضع النقاط على الحروف، وتحلّ بعض شفرات اللغز الغامض؛ حيث قامت "هالة" بالاتصال من "سوريا" بـ"طلال" الذي كان في "لبنان" دون أن تعرف أنّ هذه المكالمات ستلعب دوراً كبيراً في تغيير مسار حياتها، وستكون المحطة التي تبحر بها في عالم لم تعهد مثله من قبل، "كان رقماً من لبنان، ولا فرق في التوقيت إذا، طلبته دون أن تدري كم بإمكان رقم هاتف أن يعبث بأقدارنا"⁴.

لقد استطاع "الشام" أن يعوض فضاء الجزائر "بفضاء جديد أكثر أمناً واستقراراً، يتخطى كل الحواجز النفسية والعاطفية، فهو الفضاء الحاضن والحامي، فقد تجاوزت الأنا الخطر والتهديد بالقتل التي كانت تواجهه في الوطن الأم. وهذا مشهد ثاني لفضاء الاغتراب، لكنه اغتراب مختلف عن باريس.

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص46.

². الرواية، ص30.

³. الرواية، ص46.

⁴. الرواية، ص48.

ثالثاً - الأنا والآخر عبر البنية الزمنية في روايات أحلام مستغانمي:

يعدّ الزمن عنصراً مهماً في تشكيل البنية الروائية، وفي تجسيد رؤيتها كذلك؛ حيث "اتفق النقاد أنّ الرواية فنّ زمني"¹. بمقابل ذلك، فهو لا يشكل كيانه مستقلاً يمكننا استخلاصه من العمل الأدبي ودراسته على حدة؛ بل يتخلّل الرواية كلّها "ليس له وجود مستقل نستطيع استخراجها من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة؛ فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع دراسته دراسة جزئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، وهو يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة... لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"². ومن أبرز تلك العناصر الروائية التي تحدث علاقة مع الزمن عنصر الشخصية؛ والشخصية ترتبط بالزمن ارتباطاً جدلياً غامضاً، تستمد غموضها من عمقه ومن مرونته. والزمن هو الوجه الآخر للكون، لأنه محور الكون والحياة، ومحور الحياة الداخلية لنا، وهو المحرك الخفي لمشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية، "فالدورة الآلية التي تعيشها عقارب الساعة ليست الزمن الحقيقي الذي يسير على وتيرة واحدة، بل تتغير سرعته تباعاً لإيقاع واقعنا النفسي"³، والزمن عموماً ندرك من خلال وقعه على النفس.

تتحرك إذن الشخصية داخل الزمن، وتتصرف فيه كما تسترجعه داخلياً عن طريق الذاكرة التي تمتزج بين الماضي والحاضر، هذا الماضي الذي يبدو أنّه "جزء لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه؛ فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً على غير نظام أو ترتيب... فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية،

¹. إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 161.

². سيزا قاسم أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ص 27.

³. مها القسراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004م، ص 15.

ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله، وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة مهمة القارئ لا الروائي¹.

تسبح الرواية بأسرها في الفضاء الزمني الذي يصاحب القصة في تكوينها ويمنحها إيقاعا خاصا؛ "فالزمن في الرواية ليس وعاء قياسيا فارغا، وبالتالي ليس وعاء موضوعيا وإنما هو محتوى، إنه مجموعة أفعال وتفاعلات، ومواقع أنجزت أو مشروع للإنجاز، وبذلك يكون الزمن بعدا ذاتيا لا ينفصم عن ذات الإنسان، وخطورته تعود لكونه كامن فينا في نفس الوقت"².

يشكل الماضي والحاضر والمستقبل الزمن الداخلي والخارجي للإنسان الذي يرتبط به ارتباطا وثيقا، تاركا أثرا في حياته بغض النظر عن مدى سلبيته أو إيجابيته، فنحن في الحياة الواقعية أمام نقطتين أساسيتين اللحظة الحالية، والزمن الماضي أو المستقبل "ما يعرف باللحظة الحالية، أما الأخرى فتتعلق بجريان الزمن وتدفعه من الماضي إلى المستقبل"³.

يتتبع الروائي كل شخصياته في منعرجات الحياة اليومية، وفي نفس الوقت يدخل في هذه الحياة عناصر ماضوية، "وهي عناصر متكررة من الماضي إلى الحاضر في شكل عادات وروتين يتكرر كل يوم تعطي إحساسا بالاستمرارية والديمومة"⁴.

تحقق الشخصية مصيرها داخل الزمن الذي ينقسم إلى ماض وحاضر، وهذان لا وجود لهما إلا في الحاضر، والماضي قسمان: ماض مضى وانقضى، وماض باق مستمر مكونا جزء من الحاضر؛ فالماضي الذي يعيش في ذاكرتنا مختلف تماما، كونه "ماض متسامي ساعدت فيه أفعالنا الإبداعية على إدخاله في حاضرننا إدخالا متكاملا، وليست الذاكرة مجرد احتفاظ أو بعث

¹ . سيزا قاسم أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ، ص 31، 32.

² . مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 57.

³ . عبد اللطيف صديقي: الزمان وأبعاده، ص 40.

⁴ . سيزا قاسم: المرجع السابق، ص 33.

للماضي، وإنما تقتضي تجديداً خلافاً وتحولاً مبدعاً للماضي، وهنا يتناقض الزمن¹، وهي الذاكرة التي تمنحه بعداً قصصياً لتكثيف الدلالة الإيحائية للزمن، الموهمة بواقعية الأحداث المروية والتي تصبغها حلّة درامية مأساوية خليقة بمقامها السردى داخل الإطار التاريخي الذي يختاره الروائي ليختزل جميع الأزمنة في زمن واحد تحت تأثير الذاكرة.

أصبح السرد على هذا الزمن يسمى بزمن الشخصية؛ حيث يأخذ منها عنصر صيغة الديمومة التي تحدث عنها "هنري برغسون" الذاكرة هي جوهر وجودنا، فهي امتداد للماضي في الحاضر وسيرورتها معاً، غير أنّ الحاضر ليس حصيلة تراكمات، إنّما هو فعل نوعي وضرب من الابتكار المتجدّد، كأن مسار الرحلة في الزمن تتويع لنوتة موسيقية واحدة تبني جسوراً بين المكان والزمان والماضي والحاضر².

ويمكن للذاكرة أن تعيد للذات الماضي، وتتنصر لها على رتبة الزمن الحاضر وتبعدها عنه، وفي هذا انتصار للزمن النفسي الذاتي الذي يقاس بالحالة الشعورية لصاحبه؛ حيث يتجاوز التقسيمات الخارجية المألوفة للزمن، بذلك يمكن للشخصية في لحظة زمنية واحدة امتلاك أزمنة متفرقة. وكذلك الحاضر الذي مصدر الزمن في السرد، ومنطلق الروائي في استدعاء الذكريات لرهنها في اللحظة الحاضرة في سبيل استشراف المستقبل كما يحلم به ويراه.

وظف الروائيون الزمن كإيقاع نفسي يستمد دلالاته من ارتباطه بالحالة الشعورية للشخصية الروائية، فتحول زمن الخطاب من الزمن الحاضر إلى أزمنة أخرى، وخاصة الماضي لما له من أثر في حياة الشخصية، وهو الذي يحدث بينهما تأثير وتأثر؛ فهي تدرك الزمن وتعايشه حسب الحالة الشعورية هروباً من الحاضر المزري إلى الماضي، ثم تعود للمستقبل لاستشراف ما سيأتي.

¹. نقولاً برديائف: **العزلة والمجتمع**، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1976، ص122.

². يحيى العبد الله: **الاغتراب**، ص192.

1- فضاء الزمن الماضي "زمن الذاكرة":

يبرز عنصر الذاكرة كمكون أساسي في زمنية العمل الروائي وحياة شخصياته، وهذا ما يسميه تيودوروف تزفيتان بزمن الاسترجاع الذي يتحدّد بأنه "ذلك الزمن الذي يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل"¹. في مثال هذا لدراستنا، نجد رواية "ذاكرة الجسد" تحمل في عنوانها كلمة ذاكرة؛ فهي توحى بالبعد التاريخي الاسترجاعي، فالخطاب الروائي يتضمن هذا النوع من الزمن انطلاقاً من الشخصية في معانقتها جميع الأزمنة.

نسعى إليه من خلال الزمن الداخلي للشخصية والمتمثل أساساً في الذاكرة إلى تناوله من حيث الجانب المتعلق بـ "أهمية الذاكرة في استرجاع الماضي وتعلقه بالحياة النفسية للشخصية وعرضها من منظور الشخصية لا من منظور الراوي"²؛ حيث تتخذ ذاكرة الشخصية وسيلة الاسترجاع للزمن والأحداث، وإضفاء صفة الحضور والديمومة على الصورة الماضية كأنها تحدث الآن من خلال عرض الحياة عبر لحظة واحدة.

ولم تعد الذاكرة عند أحلام مستغانمي آلية زمنية فحسب، بل تتجاوز إلى سلاح فعال غرضه الهروب من الواقع، لتتوالى ضمنياً في سردياتها مشاهد الهروب منه تباعاً. أصبح عند الروائية زمن الذاكرة مركب بالإقلاع عن أرض الواقع نحو ماضيه، وذلك حين استحالت معاشة هذا الواقع، ليتجلى صوت الماضي صاخباً؛ فالبطل يعيش الحاضر، ولكن حكايات الماضي تحاول أن تغذيه بمآثره عسى أن تخفّف عنه من بؤس الحاضر ومرارته "في السنوات الأولى من الاستقلال... وقتها كان للمحارب هيئته ولمعطوبي الحروب شيئاً من القداسة بين أناس كانوا يوحون بالاحترام أكثر ممل يوحون بالشفقة... كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير.

¹. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجا سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1990، ص 47.

². سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 34.

اليوم بعد ربع قرن... أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء، في جيب سترتك وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي له¹.

وأحياناً لا تبدو فكرة الهروب مجرد اختيار أرادته البطل خالد بن طوبال، بل تبدو فعلاً لا إرادياً جراء ما تقاسيه الأنا في يومياتها، وهذا ما سبب لها قلقاً وتمزقاً وضياعا وتيهًا؛ حيث نجد أنّ انقلاب موازين الواقع، وتناقضات المجتمع وتغييره، تلقي بالبطل خارج التاريخ وخارج الواقع، ثم يتجاهل وجوده، ويرمي به على هامش الأحداث فيحضره عالم اللامبالاة وعدم الاكتراث بالمجتمع وبقِيوده: "مما يجعل إلحاح الذاكرة أشد ومحاولتها لفرض وقائعها أقوى"².

هذا التهميش الذي يقصي البطل من الحاضر، يدفعه إلى الشعور بعدم الانتماء من الزمن، فيصرح معاتباً نفسه على وجوده وتموقعه فيه: "ليس هذا الزمن لك، إنّه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة، والسيارات الفخمة، والبطون المنتفخة"³.

كما يضع زمن الذاكرة في تنقله من الماضي إلى الحاضر البطل في موضع مقارنة بين الزمنين، وهذا ما يزيد من غربته وفراغه الروحي الذي لا يجد فيه من سبيل لشغره سوى بالرجوع إليه كملاذ أخير، فتتحول بذلك رؤيته للحاضر من هذا الموقع إلى قطيعة تامة تضعه وجها لوجه أمام الانتهازيين والمستوحشين؛ حيث يفقد الزمن قيمته في هذا المكان الذي يجسد معنى الشتات والضياح، وهذا ما يدفع الأنا للانسحاب؛ فهي التي حلت في غير محلها، لقد أنهكتها حاضرها فحنت إلى ماضيها، إنّها تلوذ بالتذكر هرباً من راهن اللحظة التّعيسة "أنا الهيكل المفتت الأطراف الأخيرة الذي بقي من ذلك الزمن الغابر"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 84، 85.

². وليد أبو بكر: فطام الذاكرة في روايات جيرة إبراهيم جيرة، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 12، 1986، ص 31.

³. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 85.

⁴. الرواية، ص 320.

ويجعل أيضا الامتداد الزمني الغارق في الذاكرة الجسد المفتت الذي تتقاذفه الأزمنة الواحدة تلو الأخرى جسدا للخلود والأبدية وعدم الفناء، وهذا بالضبط ما يمثله الدور الروحي الخفي الذي يضطلع به التّخيل وفضاءاته في زمن الذاكرة؛ أي أنّ البطل يجسد في هروبه إليها صيغة من صيغ البحث عن الخلود، وما النص السابق الذي ورد على لسان البطل إلا دليل على ذلك؛ أي أننا إذا توقفنا عند قوله: "الأخير الذي بقي من الزمن الغابر" نجد أنفسنا إزاء إنسان من مخلفات العهود الماضية يقف شاهد على التاريخ.

يتهاوى زمن الذاكرة الثورية ليصبح خزيا ووبالا على البطل خالد بن طوبال في رواية "ذاكرة الجسد"، ليس لأنه لا يفتخر ببتر ذراعه في ثورته، وإنما لانتهازية من بترت لأجلهم. يخاطب نفسه: "اليوم بعد ربع قرن ... أنت تخجل من ذراعي بدلتك الفراغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك"¹.

لينتهي زمن الذاكرة والارتباط بالماضي إلى انتحار يشبه نهاية زوربا الذي ختم مشوار انتصاراته وأحلامه بالهزيمة، فلم يكن له من سبيل للانتشاء بذلك الطعم الذي تحوّل بمرارته إلى لذة من السكر بالهزائم، وهذا ما آل إليه البطل خالد الذي توسمت فيه عشيقته "حياة" وجود "شيء من زوربا.. شيء من قامته .. من سمرته .. وشعره الفوضوي"². ليؤكد لها هذه الحقيقة بامتلاكه صفات نفسية أخرى مطابقة أكثر، كأن يكون "في سنة وفي جنونه، تطرفه وأن في أعماقه شيئا من وحدته.... من حزنه ومن انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم"³.

تواصل "حياة" في الرواية قصّ النهاية المأسوية لزوربا "وهل تذكر قصته وسط ما يسميه الخراب الجميل، إنّه شيء مدهش أن يصل الإنسان بخيبته وفجائعه حدّ الرّقص، إنّه تميّز في الهزائم

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 84، 85.

². الرواية، ص 139.

³. الرواية، ص 139.

أيضاً¹. شعر البطل "خالد بن طوبال" في رواية "ذاكرة الجسد" بعدم انتمائه للزمن الحاضر، وقد أخبرنا بأنّ هذا الزمن ليس زمنه "بل هو زمن لما بعد الحرب..."².

كانت "حياة" فيما مضى تمثل كل ما يربط البطل بأصالته، فمثلت له كل ما يمكن أن يرتبط به أي إنسان من معاني القداسة والانتماء إلى الوطن؛ فقد كانت تشع أصالة لدرجة أنّ خالد بن طوبال جعلها تتماهى مع كل ما يمت لأصله وأصالته بصلة "يوم دخلت القاعة، دخلت قسنطينة معك دخلت في طلتك ... في مشيتك... في لهجتك... وفي سوار كنت تلبسينه"³. ولأنه تربى يتيماً، فقد وجد فيها شيئاً من الأمومة التي افتقدها "كنت هنا أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك أنت تلك الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي والتي أصبحت دون أن تدري أمي"⁴.

تعلّق خالد بن طوبال بقيم الانتماء الوطني والأمومي التي تسيطر على عالمه في لحظات الغربة والاغتراب. وحين فقد الوطن والأم قيمتهما عنده، فقد عالمه الواقعي بأسره، ليغادر بعدها بمغادرة "حياة"، ويتحرّر نهائياً من قيود الزمن الماضي، لقد فضل خالد الانتقال من الماضي وذاكرته حين طالتهما التّشوّه والزّداءة إلى زمن استقر فيه وتصالّح مع ذاته. هكذا كانت القطيعة بين زمن خالد الذي يمثل الذاكرة وزمن الواقع الذي تمثّله "حياة".

وبهذا الانفلات والاضطراب من الواقع بماضيه وحاضره، ينسحب خالد منهكاً معدوم المشاريع والأحلام؛ حيث تلاشت كلّها عند "أحلام" التي ودّعها مع سوء الحاضر. وعلى مشهد هذا الانهيار التام لكلّ ما شيّده البطل، وصور انتصاراته التي تحولت إلى هزائم، يغادرنا هذا البطل بعد المشاهد المأساوية التي خلّدت آلامه على صفحات الذاكرة، أين يستمر عذابه الذي حوله من طرف من

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 140.

². الرواية، ص 85.

³. الرواية، ص 135.

⁴. الرواية، ص 136.

أطراف المشهد المتصارع إلى شاهد على النهايات المخيبة لجميع من مجدهم وشاهد على الذاكرة التي قبرها مع الزمن الماضي وكلّ عزيز "... ولم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطاهر... لزياد ولحسان... شاهد قبر للذاكرة"¹. لقد كان الشعور بالانهزام في الحاضر وكآبته مصدر ألم وعذاب للأنا التي استفاقت على واقع مرير من الرتابة والفشل.

بينما يبرز لنا الزمن في "رواية عابر سرير" كإضاءة لخلجات الذاكرة المنبعثة من الماضي التي عقدت معها الأنا ميثاقاً؛ حيث تستعيد الوقائع الماضية محاولة عقد مقارنة بينها وبين الحاضر، وشتان بين الزمنين، فيعيدنا إلى مرحلة الطفولة التي عايش فيها اليتيم وتعرّف على مرارته التي لم تترك لحلاوة الأمومة من طعم في حياته: "ثمة شيء من طفولتك حدث وبدون أن تعي ذلك كل شيء سيدور حوله، إلى آخر لحظة من حياتك لأنك لم تناد امرأة يوماً "أمي" ليست علاقتك مع اللغة وحدها التي ستتضرر، بل علاقتك بالأشياء. مثل "روسو" يمكن أن أختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتابه "اعترافات" "مجيء إلى الحياة كلف أمي حياتها وكان ذلك بداية ما سأعرفه من مأس "منذ ينمي المبكر..."².

هكذا يبدأ "خالد" في الكشف عن جانب من حياته بدءاً بتلك اللحظة التي اكتشف فيها الفرق بين برد اليتيم ودفء الأمومة التي كان يتمثلها في علاقته بتلك القطعة. في نفس اللحظة يعود بنا مرة أخرى ليصف اكتشافاته الأولى: "كان عمري لا يتجاوز الست سنوات وبرغم ذلك لفت انتباهي أن أبي غير عادته، أصبح يغلق علينا باب الغرفة بالمفتاح..."³. فهذه المرحلة من حياة "خالد" هي مرحلة الاكتشافات، الاكتشافات التي أسهمت بأكثر من صورة في تكوين شخصيته وذاته وبناء

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 463.

². أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 47.

³. الرواية، ص 174.

رؤيته للعالم من حوله، فبعض التمهيدات تمثل كما يقال «مرحلة زمنية بارزة في حياة الشخصيات»¹.

لم تكن مرحلة الطفولة لوحدها نقطة استقطاب لذاكرة "خالد بن طوبال" الذي لم يعرفنا بها كثيرا إلا من خلال نافذة مرحلة الشباب التي كانت هي الأخرى مرحلة للتجريب والخوض في غمار متاهات الحياة، آنذاك "كنا في العشرين وكان العالم لا يتجاوز أفق حينا لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا؛ فقد كنا نصدر الثورة والأحلام. في ذلك الزمن الأول للاستقلال، بينما كان الجيران مشغولين بالتفرج على التلفزيون... وعلينا، كنت من الجانب الآخر للشقة أترقب بصبر مراهق أن تنفتح نافذة تلك السيدة البولونية..."².

ثمّ يعيدنا خالد أيضا إلى المرحلة التي فقد فيها ذراعه: "قد كلفتني قبل عشر سنوات عطا في ذراعي اليسرى"³. ويقول أيضا: "كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988. كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال"⁴.

وقفنا من خلال تلك المحطات على الفترات في حياة "خالد بن طوبال". والتي تراوحت بين الماضي في ذكرياته بين تمجيد وآسي، وارتبط فيها الحاضر بالماضي رغم غياب الطموح في المستقبل نتيجة مرارة واقع خالد؛ لكن هذا لم يمنع البطل ولا الساردة من جعل الأحداث تتماسك عبر مسارات الزمن، التاريخ، الذاكرة؛ فهل نكتب من غير ذاكرة؟ وهل نعيش من غير حاضر؟

¹ مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص 197.

² أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 43، 44.

³ الرواية، ص 27.

⁴ الرواية، ص 18.

وهل نتغنى بغير مجد تاريخي أنشودة للمستقبل. وكان هذا التواشج الزمني دليلا قاطعا وأمارة واضحة على تماسك سردية أحلام وتوظيفها له.

أما "زيان" فكان لماضيهِ في الثورة الجزائرية حضورا مختلفا، كشف لنا من خلاله عن ذلك الزمن، عائدا بنا إلى أيامه النضالية وفقدانه الكلي لذراعه اليسرى: "ثمة صورة تحضرني الآن هي منظر جثث الحيوانات التي كنا أيام حرب التحرير نصادف جثثها أثناء اجتيازنا الحدود الجزائرية التونسية، تكهربت وعلقت في الأسلاك في محاولتها اجتياز خط "موريس" أو تبعثرت أشلاؤها وهي تمرّ فوق لغم وقد ذهب يوما بذراعي"¹.

ولم تقتصر ذاكرة "زيان" في انفتاحها على أحداث الثورة فقط، بل قام بتقديم صورة الحياة في الفترة الأخيرة التي عاشها بالجزائر وفي فرنسا من خلال نوافذ مختلفة أطل من خلالها على الماضي القريب والبعيد، منتقلا بنا ومن خلال حوارهِ مع "خالد" من محطة إلى أخرى. لم تتفرد الثورة لوحدها بفضاءاتها؛ إذ نجده يرتاد فضاءات الفن وأقدار أصحابه: "في 16 نوفمبر الماضي، نشب حريق ليلا في القاعة؛ حيث كان يعرض الرسام المغربي المهدي قطبي أعماله في مدينة "ليل"، أنا لا أعرف هذا الرجل، لكنه أصبح صديق فجاعتي عندما قرأت في الصحف أنّ معرضه كان يضم خلاصة خمس وعشرين سنة من أعماله الفنية، ثلاثون سنة أمضاها في باريس..².

وكذلك الرسام العراقي الذي كان هوسه كبيرا مع كل لوحة يرسمها عن البصرة، والذي ارتبط بها ارتباطا شديدا. كما لم يكتف بذلك؛ بل استحضر تفاصيل موت الأديب الجزائري "كاتب ياسين"، "موت ياسين كحياته، موت موجد ومشاغب ومسرحي ومعارض ومُحرّض وساخِر. تصور... يوم

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 140.

². الرواية، ص ص، 142، 143.

مات ياسين في مدينة (غرونوبل) في 29 أكتوبر 1989 حدث زلزال في الجزائر، ولكن نشرة الأخبار ذلك المساء كانت تتضمن فتوى بثتها الإذاعة الوطنية..¹

لقد كانت ذاكرة "زيان" مشحونة بملاحظات التاريخ الوطني الممثل في الثورة وتفاصيل الأدب والفن وأقدار أصحابه، وكلّ هذه الفضاءات كانت تعمل على تشعب مسار الحكي. لقد كان فيها كلّ من "زيان" و"خالد" يعملان على استثارة الذاكرة واستحضار الماضي وطرح صورته المختلفة؛ لأنّ لحظات هذا الأخير لا يتمّ إلغاؤها بعد سقوطها في فوهته؛ بل تختفي وتغيب لتعود بعد ذلك عند طلبها واستحضارها. هكذا توغلت الأنا في رحاب الزمن البعيد قصد نبش الذاكرة واستخراج مكنوناتها، مع تهشيم قوقعة الماضي على نفسه.

حاول "زيان" و"خالد" الفرار من سلطة الماضي وعمّة سجنه إلى فضاءات المستقبل الواسعة والمتعدّدة، وهذا الانفتاح الزمني كان حضوره محتشما؛ فالرواية تقوم على فعل العودة إلى الماضي وتحثني بحضوره المميز داخلها دون أن تولي اهتماما للمستقبل، وهذا ما جعلنا نرتبط بالزمن الماضي، زمن الخسارات الفادحة والأوجاع الدائمة التي توقع "خالد بن طوبال" في مطبّات الحزن واليأس من الحاضر، ومن انطفاء منارات الحلم وقناديل الأمل أمام حقيقة الواقع على عتبة الزمن الذي لا يتوقف "عابرة سبيل هي الحقيقة... ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها"²؛ فالحاضر لا يحمل غير الخيبة والأسى، وحبّ انتهت جثته إلى التّعفن.

هكذا يلخص "خالد" الوضع العام الذي كان يعيشه، والذي نجد فيه نوعا من الاستكشاف والرضى والتسليم بالواقع الذي كان مفروضا عنه، يسرد: "عام ونصف عام في سرير التشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم، أتقلّ بحافلة خاصة إلى ثكنة تمّ تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 136.

². الرواية، ص 7.

للصحافة يضمّ كلّ المطبوعات الجزائرية باللغتين لا أغادرها إلا إلى إقامتي الجديدة»¹، لخصّ فيها "خالد" مجريات حياته في "مزفران" أيام الخوف والغبن والذعر اليومي الذي دام عام ونصف.

ليواصل "خالد" حديثه واصفا معاناته قبل السفر إلى باريس: "كان الحزن حولي يفخخ كل ما يبدو ولغيري فرحاً بدءاً بتلك الجائزة التي تجعلك تكتشف بسخرية مرة أنك تحتاج إلى أسابيع من مهانة الإجراءات كي تتمكن من السفر إلى باريس لاستلام جائزة صورة لا يستغرق وصولها بالإنترنت إلى العالم كله أكثر من لحظة"². وهنا اعتمد "خالد" على فضاءات الذاكرة بأزممنتها المختلفة باستحضار الماضي وتكثيفه.

كما ظهرت في ملمح سردي زمني مغاير ومتمايز، المقابلة بين الماضي والحاضر عند "أحلام مستغانمي"، وهذا في رواياتها المدروسة، ومثاله ما نجد في شخصية هالة لرواية "الأسود يليق بك"؛ ف"هالة" فتاة أرهقتها ذكريات الماضي الأليم الذي اغتيل فيه أقرب الناس إليها أثناء العشرية السوداء المقيتة. ولعنة القتل وراثة في عائلتها؛ فهي تمتدّ من مقتل جدّها والد أمها قبل ثلاثين سنة؛ حيث تصوّر لنا الأنا تأثر والدتها بهذه الفاجعة "لقد عاشت أمها الفاجعة نفسها في سنة 1982، يوم غادرت حمّاه وهي صبية مع والدتها وإخوتها لتقيم عند أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرة، سمعوا صوته وهو يستجدي قتلته، ثمّ شهقة موته، وصوت ارتطام جسده بالأرض، عندما غادروا مخابئهم بعد وقت، كان أرضاً وسط بركة دم، رأسه شبه مفصول عن جسده، ولحيته مخضبة بدمه كانت لحيته هي شبّهته، فقد دخل الجيش إلى حمّاه لينظفها من الإسلاميين فمحاها من الوجود"³.

¹. أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 69.

². الرواية، ص 51.

³. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 194.

في هذه المقطوعة السردية وصف للأحداث التي مرّت بها "سوريا" آنذاك؛ حيث كانت مدينة "حمّاه" تعيش مسلسل قتل تتضاعف ضحاياه كل ليلة، و"الأكثر ألماً أنّ رجلاً في مقامه دفن عسراً كما يدفن قطاع الطرق على عجل رقم بين الأرقام، لا أحد مشى في جنازته، ولا أحد عزى فيه، كانت "حمّاه" الورعة النقية تدفن ثلاثين ألف قتيل في بضعة أيام، بعضهم دفن الوديعة في جنح الظلام، كأن ثمة زحمة موت، لذا لم يحظ الرّاحلين بدمع كثير، وحدهم الموتى كانوا يمشون في جنازات بعضهم"¹. وفي هذا الوصف ليس شاهدنا هو صورة المشهد، وإنما القرائن الزمنية الاسترجاعية بالفعل كان، والتي تعطينا معنى أن الشخصية لا تعيشها حاضراً؛ بل عاشتها سابقاً. تحاول الأنا من خلال استرجاعها للماضي بيان أثره في حاضرها، فها هو "علاء" شقيق "هالة" يعود بذاكرته للماضي إلى أيام الجامعة حينما اعتقل بتهمة الإرهاب، «ثمّ حدث على أيام محمد بوضياف أن قامت السلطات بمداومة الجامعة وإلقاء القبض على العشرات من الإسلاميين، وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء بعد أن ضاقت المدن بمساجينها، حينها قرر "علاء" أن يترك الجامعة حال تقديمه امتحانات آخر السنة استجابة لإلحاح أمه أن يسافر لاحقاً إلى العاصمة لمواصلة دراسته هناك، كان يفصله عن الامتحانات شهران، لكن القدر كان أسرع منه، مرّ أسبوع حتى حضر إلى الجامعة رجال الأمن واقتادوه مع اثنين آخرين"².

ومنذ تلك الحادثة تغيّرت حياة "علاء" ليصبح غارقاً في مأساة لم تخطر يوماً على باله؛ فبين ليلة وضحاها، وجد نفسه أسيراً في إحدى معتقلات الصحراء. وهنا كانت نقطة التحول بحياته التي قلبتها رأساً على عقب، ف"وجد" "علاء" نفسه متعاطفاً مع الأسرى بعدما رآه من مظالم وتعذيب، وما عاشه من قهر وهو يحاول عبثاً إثبات براءته، بعد خمسة أشهر أطلق سراحه، لم يقيم بين أهله

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 194.

². الرواية، ص ص 68، 69.

أكثر من بضعة أسابيع، كان ثمة في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطباء والتقنيين، وكل من يحتاج الإرهابيون إلى مهارته، أقنعوه بأن يلتحق بالرجال، ليضع خبرته في إسعاف "الإخوة" هناك ومعالجة جراحهم"¹.

هكذا استرجعت "هالة" قصة أخاها قبل أن تنام، ولنا أن نتخيل حجم الألم والمعاناة التي تشعر بها الآن تجاه الذكريات، ورغم تغييرها مكان إقامتها، إلا أن الذكريات لازالت تشدها إلى الوطن وما حدث فيه؛ فنحن لا نستطيع التخلص من ذكرياتنا لمجرد تغيير الأماكن، أو الكف عن الحديث عنها "الآن هي تروي بنبذة عادية قصة حدثت قبل سنتين، الشاب جميل، كما أولئك الذين يشتهيهم الموت... كان أخاها الوحيد"².

ففي كل مرة تباغتتها كوابيس ذكريات أخيها المؤلمة والقاسية، تدهمها بغتة دون سابق إنذار، "ذات يوم نادتها على عجل لتشاهد شيئاً على التلفزيون... توقعت أن يكون خبراً ما، لكن الخبر كان... أن هدى من تقدم نشرة الأخبار على قناة الجزيرة، كانت تتحدث عن سجن أبو غريب، وفضيحة تعذيب الجيش الأمريكي للأسرى العراقيين، لم تلتقط إلا جملها الأولى، أخذتها المفاجأة بعيداً، فلا يمكن لوجدانها أن يفصل بين هدى وعلاء، لقد جاء إلى العالم ليحب هذه الفتاة... ويمضي"³.

تواجه "هالة" ذكرياتها المؤلمة أينما حلّت؛ فهي "باريس" تعود بالذاكرة خمس سنوات من قبل يوم زارتها وكانت سعيدة مع أبيها وأخيها، وكان في استقبالها عمها "في مدينة زارتها قبل خمس سنوات سعيدة وتعود إليها وحيدة"⁴. أما اليوم في هاته البلدة، فوحيدة يحزنها فراق أخيها، وسفرها

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 69.

². الرواية، ص 87.

³. الرواية، ص 231.

⁴. الرواية، ص 60.

من دونه، بالمقابل يسعدّها غياب عمّها: "حمدت الله أن يكون عمّها الذي استقبلها هي ووالدها وعلاء آنذاك في بيته قد ترك باريس وعاد بعد تقاعده للعيش في الجزائر"¹؛ فقد كان متعصباً ومتشددًا، وكان يتهمها بتدنيس شرف العائلة وهذا ما جعلها تغادر الجزائر.

وفي نفس اللحظة، أخذتها الذاكرة للثمانينات يوم سافر والدها لحلب وعاد وقد تعلم الكثير، أما عمّها الذي غادر في السبعينات إلى فرنسا، فعاد معقدًا متشددًا، "في الثمانينات، قصد والدها حلب لدراسته الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرج من مدرسة الحياة، بينما كان عمّها قد سافر في السبعينات للعمل في فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأن تلك السنين في أوروبا لم تترك أثراً في عقليته، فجأة طالت لحيته، وتغيرت لغته، واعتمد لباساً يقارب زي الأفغان"².

تعود بنا "هالة" إلى زمن الثورة من خلال تذكر جدّها، وما كان يرويه لها عن أيام الثورة، "رأى لها أنّه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل للقيام بنوبة حراسة للقريّة، وعندما يرى من بعيد قوافل "البلاندي" والمدركات الفرنسية مقبلة، ينادي منها أبناء الدشرة لقدم الفرنسيين، فيتلقف صده "تراس" في الجبل الآخر، ثمّ آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي"³.

ثمّ تعود بنا إلى الحاضر ورؤيتها للمستقبل حول حياة "طلال هاشم"، فبعدما وصفت طريقة تعامله مع النساء والريبة التي رأى بها جميع الفتيات والحكم عليهن بالخيانة، تزديره واصفة أن يستمر في شكوكه "هو نفسه لا يدري لماذا فعل ذلك بكل امرأة أحبها أو توهم حبها، كان يعاني من عجز عاطفي يحول دون تسليم قلبه حقاً لامرأة، ربما لم يشف من خيانتها المرأة الأولى في حياته، تلك التي تخلت عنه لتتزوج غيره، طوال عمره يشك في صدق النساء، ويتخلّى عنهن خشية أن

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 60.

². الرواية، ص 61.

³. الرواية، ص 64.

يتخلين عنه كشهريار، سيقاصصهن عن جريمة لا علم لهن بها"¹. فهي تستند إلى ماضيه الأليم وتعرضه للخيانة لتؤسس موقفا لمستقبله.

تخلت "هالة" عن ارتدائها الأسود، وكان تخليها عن هذا اللون إعلانا لتخليها عن كل ما يربطها بـ"طلال": "سأظل أتعرف إليك مادام الأسود لونك... أعني لونا". وتخليها عنه لا يتوقف عن زمن معين فحسب، بل كان الفراق أبديا، وهي تجزم أن ما عاشته معه لن يتكرر أبدا "الأحلام التي تبقى أحلاما لا تؤلمنا، نحن لا نحزن على شيء تمنيناه لم يحدث، الألم العميق هو على ما حدث مرة واحدة، وماكنا ندري أنه لن يتكرر. الأكثر وجعا ليس مالم يكن يوما لنا، بل ما امتلكناه برهة من الزمن، وسيظل ينقصنا للأبد، إنه الحنين لما تركناه خلفنا، وسيظل ينقصنا للأبد"². ففي ختام المقطع السردي حضور بعد وظيفي لفضاء الزمان، فهل ما عشناه جميلا هو الذي نتشبت ذكرنا لاستمراره وعودته، أم ما نطمح إليه لنعيشه؛ فتجيبنا الرواية أن عدم تكرار الماضي أكثر أسي للإنسان من حرمانه ما يطمح. هنا يتفاعل الحدث سردا مع الزمن، فيكون للزمن وظيفة صناعة المعنى المؤثر تأثيرا بالغا كما تأثرت هالة بفراق طلال.

وقد اعتمدت الأنا هنا على تفجير الذاكرة من خلال الحاضر مع العودة إلى الماضي من حين لآخر للربط بينهما؛ فالرواية مبنية على تردد الأحداث في زمنين: الزمن الراهن وهو زمن الواقع المعيش، والزمن الماضي التاريخي، ويتمثل في أزمنة بعضها يعود إلى الثمانينيات وإلى العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر.

¹. أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 145.

². الرواية، ص 309، 310.

2- فضاء الزمن الحاضر:

تعلق "خالد" بحياة، وأراد أن يعايش بها الزمن الحاضر، وأن يحضرها في الزمن الجديد الذي يدخل به المرحلة القادمة وحياته القادمة، والتي يكون فيها إنسانا كاملا لا معطوبا، إنسانا مكتمل الذراعين لا بذراع وحيدة سرقها منه الماضي، إنها رحلة للتجدد والتحرر من التشوه إلى الكمال، لكن عليه أولا أن يجد رفيقته في الرحلة "حياة"، ثم يمررها عبر المراحل التي مرّ بها ليزيل عنها رواسب الزمن، ويمحو فيه بقايا الارتباط بالماضي، إنها إرادة التغيير التي يحملها إليها أن يخلصها من وهم الماضي كما تخلص هو منه استعدادا لعهد جديد، "كنت أريد أن تكتشفي العروبة في رجال استثنائيين كما لم تتجب هذه الأمة ... كنت أريد أن تملئي رواياتك بأبطال آخرين أكثر واقعية، أبطال تخرجين معهم من مرافقاتك السياسية، ومرافقاتك العاطفية"¹.

ولا يكتفي بهذا فحسب، بل يعتمد إلى إزالة غشاوة الأبطال الوهميين والأسطوريين عنها، والذين يسكنون عالم الماضي، ويزرعون بداخلها رجالا أكثر واقعية خلقوا للمستقبل "لو عرفت رجالا مثل زياد... لما أحببت بعد اليوم زوربا، ولما كنت في حاجة إلى خلق أبطال وهميين"²، وكأن أبطالها السابقين الذين طالما آمنت بهم في عالمها لم يكونوا ليرضوها حتى الآن، وإنما الواقعيون هم أبطال الزمن القادم الذين سيكونون البديل لهؤلاء المشوهين.

فعلى قوارب التمني أرادت غير الذين كانوا بتغيير ملامحهم لديها، وأولهم خالد بن طوبال، والذي أراد أن يكون خالدا آخر بلامح جديدة دون التشوهات التي على جسده؛ لأن خالد أراد أن يرى حياة في صورة أحسن من ذلك وفي مهمة أعظم، لقد أرادها أن تكون وسيلته في تغيير صورته وملامحه التي شوهاها عالم الواقع؛ فأى مشروع هذا يريده؟ "كنت أنت مشروعك القادم، ومدينتي

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 174.

². الرواية، ص 174.

القادمة، كنت أريدك الأروع، كنت أريدك وجها آخر ليس وجهي تمام، وقلبا آخر ليس قلبي، وبصمات أخرى لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي وروحي من بصمات زرقاء¹

إذن فقد أراد بها زمنا جديدا بقلب وروح جديدين، وببصمات جديدة غير بصمات العطب والتشوّه التي أرادها له زمن الواقع؛ بل إنّ الأنا أراد تأسيس عهد جديد وتاريخ مغاير تختفي فيه علامات الهزيمة والحزن، وتستبدل بعلامات الفرح والابتهاج، فتتمحي فيه صورة "حياة" من عالم الواقع، وتحلّ محلّها "حياة" مشروع المستقبل، فيخاطبها قبل مغادرة زمن الواقع قائلا: "لست حبيبتي، أنت مشروع حبي القادم، أنت قصتي القادمة وفرحي القادم... أنت مشروع عمري الآخر"².

وإذا كان استرجاع الزمن عبر الذاكرة وخاصة الثورية عبر فضاءات زمنية كثيرة تضطرب فيه الأنا عند أحلام مستغانمي، فتجعل بذلك القارئ يعيش شجنا وحزنا مع مآسي تلك الذاكرة، فهي بالمقابل تنقله انسيابيا عبر قصتها إلى المستقبل، فيتحول بذلك محور الزمن من حاضر نحو ماض إلى حاضر نحو مستقبل. وحين يكون ذلك تصويرا للقطيعة التي ينتهزها من خانوا الوطن مع الماضي وذكريات الثورة والشهداء، تختار أحلام لأبطالها قطيعة الحب كذلك، فيفترق العشيقان في الرواية بحثا عن عشق آخر.

فشل خالد في إبقاء زمنه مع "حياة"، وبالتالي لم تعد أهلا لمرافقته، فانفرد كل واحد منهما بزمنه الخاص، وانقطع إلى زمانه، هذا التاريخ الذي سبق وأن سخر في حاضره من ماضي خالد بن طوبال المعطوب بعد أن كان يفتخر ببتر ذراعه كثوري، أصبح في هذا الزمن يخفيه في جيب سترته بحياء، وكأنه يعتذر عن ماضيه، وهاهي "حياة" تحذو حذو التاريخ وتسخر من فهم خالد له

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 176.

². الرواية، ص 330.

"وحدك تعتقد أن التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا ليسجل انتصاراتنا المجهولة أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل. التاريخ لم يعد يكتب شيئاً إنه يمحو فقط"¹.

وهنا يعلن خالد خروجه من هذا الزمن بعد أعلنت "حياة" انتماءها لزمن أصم، أبكم، وتاريخ أعمى يمحو بعد أن كان يسجل. هذا هو التاريخ الراهن المليء بالفضائح والتشوهات التي من الأخرى أن تمحى بدل أن تدون، الزمن الذي فضلت "حياة" الانتماء إليه. لقد سجل خالد في ذاكرته كل شيء مهما كان فيه من إحباط وخيبات وهزائم متلاحقة كان آخرها فقدان "حياة" وارتمائهما بين أحضان الزمن الحاضر.

فضلت حياة الارتقاء في أحضان الانتهازيين وسماسة الأزمة الوطنية، وسلمت بمنطقهم المقلوب، واستبدلت بهم خالد الذي انسحب من حياتها ليدرك في تلك اللحظة أن الزمن الذي عاشه معها لم يكن حقيقياً؛ بل كان زمناً مؤقتاً سرعان ما انقضى كما بدأ ليفسح المجال للرداءة التي كرسها زفاف "أحلام" من "سي..." ذلك المسكوت عنه وعن جرائمه، وفضائح لصيقة بت وبأمثاله من أصحاب البطون المنتفخة والسيارات الفخمة، إن أحلام تجسد صورة هؤلاء المؤرخين الجدد ذوي البدلات العسكرية الذي انتهى بمجيئهم كل زمن جميل من زمن الشهداء.

لقد فضلت الأنا الانسحاب من هذا العالم بصمت، "غدا تبدأ أفراحك ... وينتهي ذلك الزمن الذي سرقناه من الزمن"²، لهذا لم يعد من خيار أمام خالد سوى إخراج حياة من زمنه؛ لأن عالميهما قد اختلفا الآن "ولكن هاتك انتهى كما بدأ خارج الزمان"³، لينفرد بعدها وحيدا بزمنه القادم، ويواصل رحلته دونها، وتتضح هذه القطيعة بجلاء بينهما حين انتهت مكالمة سي الشريف عم "حياة" التي يخبره فيها بزواجها "انتهت المكالمة وبدأت مرحلة جديدة من حياتي بدأ عمري

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 325.

². الرواية، ص 365.

³. الرواية، ص 328.

الآخر الذي أعلنت يومها رسميا خروجك منه"¹، لتقف حياة في صف مجرمي التاريخ المسكوت عنهم، وتضرب بزمن خالد ومبادئه النبيلة عرض الحائط، فيعلق في اندهاش المنخدع على صورتها التي انقلبت أمامه وتتكرت له كما تتكر له الزمن "ها أنت تلبسين ثوب الردة، لقد اخترت طريقا آخرًا ولبست وجها آخرًا لم أعد أعرفه"².

وبديهي أن تحدث القطيعة بينهما حين أصبحت مرادفة للواقع، وأصبحت جزء من عالم الرداءة الذي أعلن عليه خالد تمردا أبديا، "فقد كنت أدري أن مستحيلا آخر إلى مستحيلات أخرى يومها، وأنتك لن تكوني لي بعد اليوم"³.

مثلت "حياة" إذن فترة مظلمة آن له أن يتخلص منها عند عودته لقسنطينة، وهاهو يصف ذلك الخلاص: "رمىت فجأة بالغطاء، واتجهت نحو النافذة أشرعها وكأنني أفتحها ليخرج طيفك منها إلى الأبد، ويدخل النور إلى تلك الغرفة"⁴. صورة كأنه شيخ كبير رمى بكل ما يعرفه وما شهده عن أمته وتاريخه وثورته، غير أن المشهد يؤول إلى الآسى وليس الفخر والاعتزاز.

ولم تكن عند أحلام مستغانمي رواية فوضى الحواس سوى امتداد لمشروع الاغتراب الذي باشره البطل في ذاكرة الجسد، خاصة إذا علمنا أن الرواية الثانية تضطلع فيها شخصية "حياة" بدور البطولة؛ أي أن رواية "فوضى الحواس" تروى لنا من داخل "حياة" وبمنظورها للعالم. فتتكلم عن بطل يسكنها منذ الأزل، تقول عنه: "إحساس ما كان يقول لي أنني في زمن ما أحببت رجلا

¹. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 318.

². الرواية، ص 22.

³. الرواية، ص 198.

⁴. الرواية، ص 399.

يشبهه، أو أنه يشبه تماما رجلا سأل يومًا¹، إنه خالد بن طوبال مرة أخرى، لكنه في الرواية هذه ليس ذلك الذي غادرنا في ذاكرة الجسد، بل نسخة مخالفة له.

تنتفتح بنا الرواية على نسخة جاهزة من خالد في صورة بطل منفك، يمارس طقوس قطيعته بشموخ، بطل أزلي خبر أحوال الدنيا وتقلباتها. إنها رواية جاهزة بكل المقاييس التي سبق التمهيد لها في الرواية الأولى؛ فالبطل يتماهى، بل يتطابق تماما شكلا ومضمونا مع خالد بطل رواية "ذاكرة الجسد". ولطالما أراد أن يكون امتدادا لذلك البطل المتمرد المنقطع حين ورث منه تلك الخصال، وتسلم منه شاهد التمرد والاعتراب الذي لا رجعة فيه: "اسمي خالد بن طوبال. أدري أنه اسم بطل في روايتك... أعرف هذا، ولكنه اسمي أيضا"².

حتى البطلة "حياة" تقر بذلك التماهي بين البطلين عندما قالت لخالد "أريد أن أطلع التاريخ السري لجسدك كي أعرف إن كنت حقا خالد بن طوبال... أنت تتصرف مثله في كل شيء. عجيب كم تشبهه. ليجيبها: رجالك كلهم يتشابهون"³.

إن رواية فوضى الحواس رواية جاهزة موقعيا، ذلك أنها مثلت بجلاء مرحلة الحاضر والتخلص من الماضي، تلك المرحلة التي انتهينا إليها في الرواية الأولى، لأن معظم مقاطع الحوار فيها قد تمت على المستوى الحاضر؛ فبطلا الروايتين هما نسختان للبطل الواحد خالد، وإن كانا على اختلاف في واقعهما، وهذا ما تفرقه "حياة" متحدثة عن خالد "إنه وضعني في حالة من فوضى الحواس، أخاف أن يأتي يوم لا أستطيع معها أن أصغه وأن أتعرف إليه"⁴.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 66.

². الرواية، ص 266.

³. الرواية، ص 266.

⁴. الرواية، ص 219.

إذن؛ فهما يتعارفان بشكل جيد خارج المنطق، ورغم علمها بأنه ليس خالد بن طوبال، تصر على أنه من الرجال الذين تجسدوا يوما في شخص خالد في الرواية الأولى "مأخوذة بتطابق هذين الرجلين في كثير من الأشياء كحبهما للرسم، وحبهما للون الأسود... إضافة إلى كراهيتهما المشتركة للأسماء والأضواء ... وهاجس الموت الذي يسكنهما معا"¹.

راحت الأنا عبر صفحاتها تكشف المعدن الذي تعشقه في هذا البطل "اكتشافي الآخر أنّ هذا الرجل يعمل في جريدة، وأنّ في حياتي خيبة عاطفية كبرى، وأنّه يملك أسلوبا على قدر من السخرية التي تخفي مرارة وذكاء حادين وهو تماما ... النوع الذي أعشقه في الرجال"².

فخالد في فوضى الحواس يجسد مرحلة الحاضر والمستقبل التي بدأت بقطيعة صارمة، باشرها في "ذاكرة الجسد" منذ بلغت أزمته أوجها فاستفاق في الواقع ليصبح منذ تلك الخديعة والتجربة المريرة شخصا آخر لم نألفه؛ بل لم تعرفه حتى عشيقته "حياة" في نهاية "رواية ذاكرة الجسد"؛ أين انقلب انقلابا جذريا وتغيّر خطابه على غير ما ألفنا، وأصبح يتكلم في هذا الموقع الجديد بلهجة ساخرة: "ماذا ستهدي لي؟ قلت:

- إنها مفاجأة... لنفرض أنني سأهديك غزالة
- قلت مدهوشة:
- إنه عنوان كتاب
- قلت أدري... لأنني سأهديك كتابا... وعندما نحب كاتبة نهدّيها كتابا سأكتب من أجلك رواية...
- خالد... قل شيئا... لماذا لا تجيب؟
- قلت لك بشيء من السخرية المرة

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 223.

². الرواية، ص 223.

- لأن رصيف الأزهار لا يجيب

- قلت: ماذا تعني

- أحببتك بصوت غائب لا أعني شيئاً بالتحديد...¹.

فهذا المشهد بالتحديد يؤكد انتقال خالد بن طوبال إلى مرحلة الحاضر التي بدأت في نهاية " ذاكرة الجسد"، فجاءت فوضى الحواس مواصلة للحاضر الساخر من أهله. كانت بحق رواية الوعي باللغة التي كان يسرد بها خالد وقد حفظ من مآسي بطل "ذاكرة الجسد". وقطيعه خالد لم تكن تهدف إلى التمرد من أجل التمرد، وإنما هدفت إلى تحقيق الأمان والاستقرار، ويطبع بها ذاكرته الوطنية، وتاريخه، هي نفسها التي تحدث عنها في فوضى الحواس، وهاهو يصف الحاضر بالسّخيف مواصلا تهكمه بلهجة ساخرة مستسلمة: "الناس، إنهم لا يطرحون عليك عادة إلا أسئلة غبية، يجبرونك على الرد عليها بأجوبة غبية مثلها... يسألونك مثلا ماذا تعمل لا ماذا كنت تريد أن تكون. يسألونك ماذا تملك... لا ماذا فقدت.

نعم أحلام، ليتهم يسألونك ماذا فقدت؛ بل ماذا فقد الوطن، وذلك حين وصل البطل ترابه وهو مشع بالتاريخ ويرسم الحاضر لوحة كان يرسمها خالد بن طوبال الرسام، ثم يتطلع المستقبل نحو "حياة" عشيقه البطل خالد لتحيا بعيدا عن الخونة، وتستتشق ورودا العشق من ذاكرة الثورة والوفاء للوطن، مشرقا بالأحلام الجميلة، "لقد أصبح له أخيرا عمرا لأحلامه...الآن في هذا العمر هو يتعلم المشي من جديد على تراب وطن لم يمش عليه يوما بحرية ولا أمان"².

يكاد التصوير السردى أن يجعل هذه الشخصية التاريخية ملاكا قادما من حلم شعب بأكمله ليحقق آمالهم التي لم تكن تنتظر إلا بقدومه "ها هو... بوضياف يأتينا مشيا على الأقدام، مشيا

¹ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 447، 448.

² . الرواية، ص 240.

على الأحلام فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنية، وجيل لم يسمع باسمه قبل اليوم ولكنه يرى قامته، تاريخ الجزائر في عظمتها الخرافية"¹. وما يكاد هذا المهدي المنتظر ينزل تراب بلاده ويحلّ أرض الوطن حتى يبعث الألفية في الحلم الذي يستيقظ فجأة من لا شعور هذا الشعب "قطعا منذ الأزل كنا ننتظر بوضياف... دون أن ندري"². غير أنّ الغدر يطال به، ويغتال البطل فيموت خالدا إلى خلود الجنان ويبقى على أثر جميل وطيب بين سطور روايات أحلام، ولوحته الفنية رغم الأسى وجراح الثورة تظلّ معبرة عن كل مجاهد وكلّ شهيد.

تسلهم الأنا الساردة من ذكره وقصته ملحمة روائية، تستثمر فيها فضاء الزمن، لتعبر عن رجل تميّز بالألقاب والأوسمة عبر تاريخه؛ إنّ المجاهد والشهيد والرئيس والأب والرمز ... والذي جاءتنا به رواية فوضى الحواس إن لم نقل جاءت لأجله؛ فأحلام مستغانمي أهدت هذه الرواية إلى روحه الخالدة، إنّ محمد بوضياف الذي مثل في الرواية رمزا كما في الواقع رمز للتاريخ: "منذ خطأ على تراب الوطن، أصبح اسمه هو التاريخ"³.

¹. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 243.

². الرواية، ص 244.

³. الرواية، ص 240.

خلاصة الفصل:

في خلاصة تحليلنا لعنصري الزمان والمكان في روايات أحلام مستغانمي وارتباطهما مع موضوع الدراسة الأنا والآخر، أمكننا القول أنّ ظهور الثنائية من خلال الزمكانية لا يقلّ تجلياً عن ظهورها مع الشخصيات والوصف والسرد؛ فقد مثل الزمان والمكان فضاء للأنا تتخذ فيه موقفاً من الآخر. فتختلف صور الأنا، ويتحدّد معها الآخر.

تتخذ الروائية في سردياتها حيزاً مكانياً تكون فيه الأنا على صلة وثيقة به، وقد بدا هذا في توظيفها مدينة قسنطينة الأثرية الثورية والجميلة، ثمّ العاصمة مدينة الحكم والسلطة، ثمّ بعض القرى والمدن الثورية كالأوراس ومروانة وغيرها. وكذلك فضاءات أخرى خارجية، ومنها مدينة باريس التي تعيش فيها الأنا موقفاً بين القبول والرفض، والطمأنينة والقلق. ولا يقتصر الأمر على مدن ككلّ، بل بصورة تفصيلية كاستحضار مكان الجبل وعلاقته بتناقض موقف الأنا واختلاف الآخر بين الثورة المحتل والشعب والإرهاب. وكذلك فضاء الجسر وميناء سيدي فرج.

أما فضاء الزمان، فنلمح فيه مفارقة زمنية؛ حيث تستحضر فيه أحلام الذاكرة ربما أو الأكيد الزمن الماضي بين التّغني بأمجاد الثورة، وبين أسى بعض التشوهات والاختلافات فيها، ثمّ صراعات الأصوليين بعد الاستقلال وامتلاك مقاليد السلطة، وهذا ما جعل الأنا والآخر يرافقان الزمن ويختلفان باختلافه، الثورة، السلطة، الاغتراب. كما تعزف الروائية على وتر الزمن السري الحاضر، فتصف مشاهد الوطن في أغلب رواياتها حين ثورته وحين محنته. ولا يقتصر هذا على المآسي، بل تصف بالحاضر تيمة الحب في أبطال رواياتها وكثيراً من الأعراف، والتقاليد، والتضاريس، وغيرها. وعموماً لا يمكن الفصل بين تحليل الفضاء زماناً ومكاناً، وبين استكشاف ملامح وتجليات الأنا والآخر؛ فلن تكتب دون أنا، ولن تشعر دون آخر، ولن تعيش خارج المكان، ولن تتحوّل خارج محور الزمن.

الختامة

خاتمة:

إنَّ موضوع الأنا والآخر تجلّى في النصوص الروائية النسوية الجزائرية، وطرح الكثير من القضايا المتعلقة بالهوية والانتماء والصراع في سبيل تأكيد الذات، ذلك أنَّ الرواية تصدر عن وعي فردي لذات تسعى إلى كشف ما ترسخ من قناعاتها ووجدانها ونظرتها للآخرين وتظهر لنا صورة الأنا أوضح فيما لو اقترنت بالآخر. وبعد الخوض في الموضوع من تتبع نماذج من روايات الكاتبة أحلام مستغانمي بالتحليل، خلصنا إلى النتائج الآتية:

- العلاقة بين الأنا والآخر علاقة شائكة ومعقدة، تحكمها قيود فكرية وفلسفية، وأخرى سيكولوجية وإيديولوجية، تنهض بصناعتها وشحنها عبر المقابلة والاقتران بين صورة الأنا وصورة الآخر.
- يشكّل الالتقاء بين الأنا والآخر ضمن هذا التصور مادة أساسية لمشروع السرد الروائي، وهذا ما يقيم ثنائية جدلية بين الأنا والآخر. وهو أيضا يجعلنا أمام تعدد الآخر وتنوعه من حيث الشكل والهوية والفكر.
- ما يجب التأكيد عليه هو أنَّ تموضع الأنا والآخر يكون في حيز واحد؛ فلا يمكن بذلك الحكم على الآخر بأنه الآخر ما لم توجد صلة تربط بينهما.
- لقد انطلق مفهوم (الأنا، الآخر) مع تيار فلسفي مقارن، تجسّد في ثنائية (شرق، غرب) بداية، ثمّ سرعان ما تمخض عنه آخر مغاير، تمثّل في الآخر المحلي الذي يشترك مع الأنا في الهوية واللغة والدين رغم أنهما يختلفان من حيث الجنس والإيديولوجيا.

- يعد علم الصورة من المباحث المهمة في الدراسات المقارنة، وهو من أكثر المجالات ملائمة لدراسة صورة "الأخر" في أدب كل أمة من الأمم. وتكمن أهمية هذه الصورة فيما تقدمه من معطيات وأفكار ثقافية حول الآخر، وما تسهم به في اكتشافه والتعرف عليه أدبيا وثقافيا.
- لقد تنوع تمظهر الأنا في النماذج الروائية المدروسة، فنجد من الأنا من انتهجت الرفض، ومنها ما ظلت رهينة تشاهد من بعيد عاجزة على إبداء مواقفها لتغيير الأوضاع التي كان يعيشها الوطن، هذا الأخير الذي أصبح وجوده لا يعني شيئا سوى الكبت والإحباط؛ فهو يعيش في تقلبات من الألم والضياع والقهر، وكذلك الغضب والفشل والإحباط.
- تستند الأنا الوطنية إلى وعي تاريخي مكثف، يستجلي الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنه، وهذا تعبير عن روح متمردة لكنها متقانية في حب الجزائر.
- لم تكن الأنا بمنأى عن الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها الوطن، فقد وجدت نفسها في مجتمع يحتاج إلى إصلاح في شتى الميادين، رغم أنها وجدت نفسها تسبح في زيف الزمن، وتتسلل بين طيات الأزمات والسلطة التي فرضت عليها الدخول في الاغتراب النفسي والمكاني، فما الهروب من الواقع والوطن، إلا انعكاس لذات ترفض الفوضى السياسية والظلم الخانق. إنَّ اغترابها لا يعني النسيان واللامبالاة؛ بل هو الحنين والاشتياق الممزوج بمرارة الظلم.
- تبرز لنا الأنا في نماذج الروايات ممثلة في صورة المرأة المتمردة على سلطة الرجل، الرافضة لأي ازدراء واحتقار منه.
- تطمح الأنا إلى التحرر من عبودية الرجل، وقد وجدت وسيلتها في ذلك الكتابة مثلما فعلت "حياة" بطلة فوضى الحواس، أو الغناء مثلما فعلت "هالة" بطلة الأسود يليق بك، ومثلما فعلت أنا الروائية أحلام في ثنايا سردها عموما.

- تنوع الآخر في المتن الروائي، وبرز لنا في صورة المحلي، والذي نجده ممثلاً في السلطة، لقد انتهجت السلطة سياسة إقصائية ضد الأنا وتضييق الخناق عليه، وفي ضوء هذه التناقضات والتحولات التي كانت تنتهجها السلطة مع الأنا، عبر الشعب عن رفضه لهذا الواقع الذي يعاني اختلالاً فاندلعت ثورة أكتوبر 1988 لتعبر عن صرخة الآخر المجتمع الجزائري، لتتطور الأحداث فيما بعد ويفتح باب العنف على مصرعيه ليبرز لنا آخر محلي ممثلاً في الإرهاب.
- أفقد العنف الذي برز في البلاد الأنا ارتباطه بالوطن نتيجة اللاأمن والقمع والأحداث الطافحة بالموت، لتجد نفسها في مفترق الطرق عاجزة عن إيجاد الحلول والموت يلاحقها من كل الجهات.
- ورد الآخر الغربي في سرديات الروائية أحلام مستغانمي على ثلاث أشكال؛ الغربي المستعمر، المرأة الفرنسية المتحررة، صورة اليهودي. وقد أصبح هذا الآخر الغربي ملاذاً للأنا بعد أن كان عدواً لها في يوم من الأيام، لذلك شهدنا اضطراباً في أساليب التعامل معه بين الحذر والثقة، وبين الحب والبغض.
- لم تقتصر أحلام مستغانمي تجسيد الأنا على الشخصية من مكونات رواياتها؛ بل تجاوزت ذلك إلى الأنا في الأماكن التي تحلّ فيها، والأماكن المحيطة بها؛ وكل فضاء منها يقدر خاصية للآخر، وسلوكاً من الأنا تجاهه.
- عموماً نعترف أنّ تصوير المجتمع الجزائري في قالب سردي إبان تلك المراحل والمآسي منذ الثورة إلى نهاية محنة الإرهاب ليس بالأمر الهين، لكن تمكنت أحلام من ذلك بتمجيد الضمير الوطني المخلص سردياً، وفضح نقيضه الكائد والخائن في صراع بين الأنا والآخر.

- جدلية الأنا والآخر وإذا كان منبثها أساسا في غير الأدب، إلا أنها اتخذت موقعا لها ولتفسيرها في السرد الروائي وعلى أنماط مختلفة، لذلك فسّرت الروايات المعاصرة كثيرا من سلوكات الأنا نحو الآخر حتى غدت أشبه بوثيقة سياسية أو اجتماعية.
- رغم أنّ جدلية الأنا والآخر كان منبثها مبدئيا فضاءات غير الأدب، إلا أنها اتخذت موقعا لها ولتفسيرها في السرد الروائي وعلى أنماط مختلفة، لذلك فسّرت الروايات المعاصرة كثيرا من سلوكات الأنا نحو الآخر حتى غدت أشبه بوثيقة سياسية أو اجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

أ- مصادر اللغة:

- 1- ابن منظور: لسان العرب، مج1، دار الجيل، دار لسان العرب، لبنان، دط، 1988.
- 2- بهاء الدين الأبيشي، المستطرف في كل فن مستظرف، شرح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993.
- 3- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي، مطابع الرسالة، الكويت، دط، 1980.
- 4- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تقديم: أبو الوفاء منشورات محمد علي البيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- 5- مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 1996.
- 6- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء، القاهرة، ط4، 1998.
- 7- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

ب- المصادر الروائية:

- 1- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، الجزائر، 2012. (مدونة الدراسة)
- 2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، الجزائر، 2013. (مدونة الدراسة)
- 3- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2003. (مدونة الدراسة)
- 4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار نوفل، الجزائر، ط1، 1997. (مدونة الدراسة)
- 5- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الفضاء الحر، ط1، 2003.
- 6- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، كروлонيا، دط، 2003.
- 7- الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2004.

2- المراجع:

أ- المراجع العربية:

- 1- إبراهيم عباس: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتب، الجزائر، ط1، 2005.

- 2- إبراهيم محمود عبد الباقي: الخطاب العربي المعاصر "عوامل البناء الحضاري في الكتابات العربية" المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2008.
- 3- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- 4- أمال منصور: الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة التخييل وسؤال الهوية.
- 5- أمنة بلعلي: التخييل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، الأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو، دط، دت.
- 6- جابر عصفور: المرايا المتجاوزة (دراسة في نقد طه حسين)، دار قباء، مصر، 1998.
- 7- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.
- 8- حسن نجمي: شعرية الفضاء . التخييل والهوية في الرواية العربية .، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- 9- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- 10- دمنهوري رشاد صالح: الاغتراب وبعض متغيرات الشخصية، دراسة مقارنة، إصدارات مركز البحوث التربوية والنفسية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1997.
- 11- رياض الجابري، الثقافة المعاصرة وهموم الشباب، دار المعرف، سوريا، ط1، 1995.
- 12- زكي العليو: المثقف، مداخل التعريف والأدوار، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 13- الزهرة بلحاج: الغرب في فكر هشام شرابي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2004.
- 14- سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب، الماهية والاتجاهات، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008.
- 15- سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، دط، دت.
- 16- سماح خالد زهران: كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر؟، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 2004.
- 17- سهير عبد السلام: مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركيز، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2003.

- 18- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- 19- سيزا قاسم أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة.
- 20- الشريف بوحبيبة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- 21- شعيب حليفي: هوية العلامات- في العتبات وبناء التأويل-، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005.
- 22- شكري غالي: أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.
- 23- الشيخ محمد الشيخ: التحليل الفاعل، نحو نظرية حول الإنسان، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات ط1، 2001.
- 24- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.
- 25- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 26- طاهر لبيب وآخرون: الثقافة والمتقنين في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 2002.
- 27- عادل عبد الله: المثقف السياسي، بين تصفية السلطة وحاجة الواقع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 28- عباس محمود عوض: علم النفس العام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1990.
- 29- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفرض انموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005.
- 30- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية، مصر، ط1، 1984.
- 31- عبد الرحمن منيف: سيرة مدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 32- عبد الستار جواد: أوراق للريح صفحات في النقد والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.

- 33- عبد السلام الشاذلي: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (1882_1952)، دار
الحدائق، بيروت، ط1، دت.
- 34- عبد السلام المسدي: صحة الجسد من صحيح ما يأكل، وصحة العقل من صحيح ما يعلم،
مجلة البحرين الثقافية، ع38، مارس 2004.
- 35- عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الثقافة والمثقفين، من سوسيولوجيا الفعل الاجتماعي ومن
منطق العقل إلى منطق الجسد، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط1، 2009.
- 36- عبد السلام.: المعرفة والسلطة عند الغزالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع41، 1986.
- 37- عبد العالي دبله : الدولة الجزائرية الحديثة (الاقتصاد والمجتمع والسياسة)، دار الفجر للنشر
والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
- 38- عبد العالي دبله: الدولة الجزائرية الحديثة، الاقتصاد والمجتمع والسياسة، دار الفجر للنشر
والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004م.
- 39- عبد اللطيف خليفة: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،
دط، 2003.
- 40- عبد الله إبراهيم: المتخيل السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، دط.
- 41- عبد الله الركبي: تطور النشر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الجزائر، دط،
1983.
- 42- عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،
د ط، 1986.
- 43- عبد الناصر حريز: النظام السياسي الإرهابي الإسرائيلي، دراسة مقارنة، الموسوعة السياسية
العالمية، دار الجيل، مكتبة مدبولي، بيروت، دط، دت.
- 44- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات
الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
- 45- علي حاكم صالح: المجتمع اللااجتماعي، تنوير للطباعة، بيروت، لبنان، دط، 2011.
- 46- عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 47- عمر بن قينة: مأوى جان دولان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.

- 48- عمر مهيل، من النسق إلى الذات " قراءات في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.
- 49- فرح عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003.
- 50- فوزي عيسى: صورة الآخر في الشعر العربي، الويت، دط، 2011.
- 51- فيصل عباس: الاغتراب، الإنسان وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، لبنان، ط1، 2008.
- 52- ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية، عالم المعرفة، دط، 2013.
- 53- مجموعة من المؤلفين: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999.
- 54- محمد الداوي، صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، 2013، ط1.
- 55- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- 56- محمد تومي: المجتمع الإنساني في القرآن الكريم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1990.
- 57- محمد راتب حلاق: نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997.
- 58- محمد رجب الباردي: شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، دت.
- 59- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، دط.
- 60- محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، دت.
- 62- محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.
- 63- محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2004.

- 64- محمد عباس: الوطن والعشيرة (تشريح أزمة 1991-1996م)، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005.
- 65- محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.
- 66- محمد نور الدين أفاية: الغرب المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 67- محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، لبنان، دط، 1993.
- 69- محمود رجب: الاغتراب، سيرة المصطلح، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1993.
- محمود رجب: فلسفة المرأة، دار المعارف، مصر، ط1، 1994.
- 70- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية " بحث في الرواية المكتوبة بالعربية"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، دت.
- 71- مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
- 72- مريم سليمان: علم نفس التعليم، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003.
- 73- مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، دط، 1959.
- 75- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.
- 76- ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟ دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1987.
- 77- ناصر جابي: الجزائر الدولة والنخب (دراسات في نخب الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية)، منشورات الشهاب، 2008.
- 78- نبيل سليمان: الثقافة بين الظلام والسلام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.
- 79- نبيلة الزبير: مشروع قراءة (اللغة، الأنوثة، الكتابة)، المجلس الأعلى للثقافة، مؤتمر المرأة العربية والإبداع، ط1، 2002.
- 80- نجيب البلدي: ديكارت سلسلة نوابع الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

- 81- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة، الجسد والثقافة.
- 82- نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 84- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.
- 85- واسيني الأعرج: الحقيقة الإبداعية، أفق التحولات في الرواية العربية، دار الفنون، الأردن، ط1، 2003.
- 86- يحيى العبد الله: الاغتراب، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005.
- ب- المراجع الأجنبية المترجمة:**
- 1- أنطونيوبوزوليني: غرامشي، سلسلة أعلام الفكر العالمي، تر: سمير كرم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، دت.
- 2- بول ريكور: فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، ت عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، د ط، 2003.
- 3- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1990.
- 4- جان بول سارتر: الوجود والعدم، ت عبد الرحمن بدوي، دار العودة، لبنان، ط3، د ت.
- 5- جان بول سارتر: دفاع عن المثقفين، تر: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1973.
- 6- دافي ماري مادلين: معرفة الذات، ت نسيم نصر، منشورات عويدات، لبنان، فرنسا، د ط، 1983.
- 7- سيجموند فرويد: الأنا والهو، ت محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، مصر، ط4، 1982.
- 8- غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992.
- 9- فانشون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: ماكس أحمامه، دار التكوين، ط1، 2012.

- 10- فرانسوا بوريكو: المعجم النقدي لعلم الاجتماع، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986.
- 11- ك. غ. يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، ت نبيل محسن، دار الحوار، سوريا، د ط، 1997.
- 12- مايكل تمبسون: نظرية الثقافة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، تموز، ع223.
- 13- ميشيل فوكو: الانهماك بالذات، تر: جورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، لبنان، د ط، 1992.
- 14- ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تر: عادل الهواري، مكتبة الفلاح، بيروت، د ط، 1994.
- 15- نقولا برديائف: العزلة والمجتمع، تر: فؤاد كامل، الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1976.
- 16- و. الأس د لا بين، برت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، تر: فوزي بهلول، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، 1979.

3- المقالات والملتقيات:

- 1- حاج سراي: جدلية الوطن والمنفى في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأمة ووعي الكتابة.
- 2- حبيب الشاروني: الاغتراب في الذات، مجلة عالم الفكر، ع1، الكويت، 1979.
- 3- حسن حنفي: الموقف من الغرب، مجلة القاهرة، ع119، 1992.
- 4- حسين عيد، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1.
- 5- حياة أم السعد: سرديات الخوف في الرواية الجزائرية، مجلة اللغة والأدب العربي، مجلة قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر2، ع20، 2011م.
- 6- صابر عبد النور: الاغتراب بين القيمة المعرفية والقيمة الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع355، 2000.
- 7- عامر رضا، كرييع نسيم: رواية الأزمة المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية الترجمة، مجلة اللغة العربية، الجزائر، 2009.

8- علاء عبد الهادي: شعرية الهوية (نقض فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى)، مجلة عالم

الفكر، ع1، مج36، الكويت، سبتمبر 2007.

9- محمد صابر عبيد: السيمياء الأيروسي من فضاء المخيال إلى نداء الجسد، محاضرات الملتقى

الرابع للسيمياء والنص الأدبي، نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، الجزائر.

10- محمد عابد الجابري: الغرب والإسلام، مجلة العربي، ع503، الكويت، أكتوبر 2000.

11- محمود إبراهيم: حول الاغتراب الكافكاوي ورواية المسخ أنموذجا، عالم الفكر، يوليو،

1984، مج15، ع2.

12- واسيني الأعرج: الأدب النسائي، ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن، مجلة روافد،

ع1، منشورات مارينو، الجزائر.

13- وليد أبو بكر: فطام الذاكرة في روايات جيرة إبراهيم، مجلة الأقلام، بغداد، ع12، 1986.

4- الأطروحات والرسائل:

1- حسان راشدي: الرواية العربية الجزائرية، مرحلة التحولات، 1988م-2000م، أطروحة دكتوراه

دولة، إشراف د/يحيى الشيخ صالح، جامعة قسنطينة، 2001م.

2- علال سنقوقة: إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير في اللغة العربية

وآدابها، جامعة الجزائر، 1996_1997.

الملحق

السيرة الذاتية

هي شاعرة وكاتبة جزائرية معاصرة، ومن أكثر الكتاب العرب نجاحًا في عصرها، ولها عددٌ كبير من الروايات المهمة مثل: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، والأسود يليق بك وغيرها



شكلت كتاباتها الجريئة صدمةً كبيرة في مجتمع الكتاب الجزائريين

لديها العديد من المؤلفات الشعرية إلى جانب الروايات الأدبية الشهيرة. ودخلت شتى أعمالها في مناهج المدارس الثانوية والجامعية حول العالم

أحلام مستغانمي

1953-04-13

كاتبة جزائرية

منحها مركز دراسات المرأة العربية في باريس ودبي لقب أكثر النساء العرب تميزًا لعام 2006

حصلت على جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي عن رواية "ذاكرة الجسد"، وجائزة نجيب محفوظ للآداب، وجائزة جورج طريه للثقافة والإبداع

arageek
أراجيك

بعض القراء يخبئون لغدهم كتباً،

وكما يزداد الأثرياء جمعاً للمال

وكأنهم خالدون أبداً، يزداد القراء

جشعاً للقراءة وكأنهم سيعيشون

أبداً



أحلام مستغانمي

Hekams.com

خاک و خاکی

وایه

مستغنی



مستغنی و مستغنی

الحمد لله المستغفر

فوضى الحواس

فوضى



منشور من مستغفر

الطبعة الثالثة سنة ١٤٢٥

أحلام مستغانمي



عابره سریر

رواية

أحلام مستغانمي

الليالي بيليبي



||
نوفل